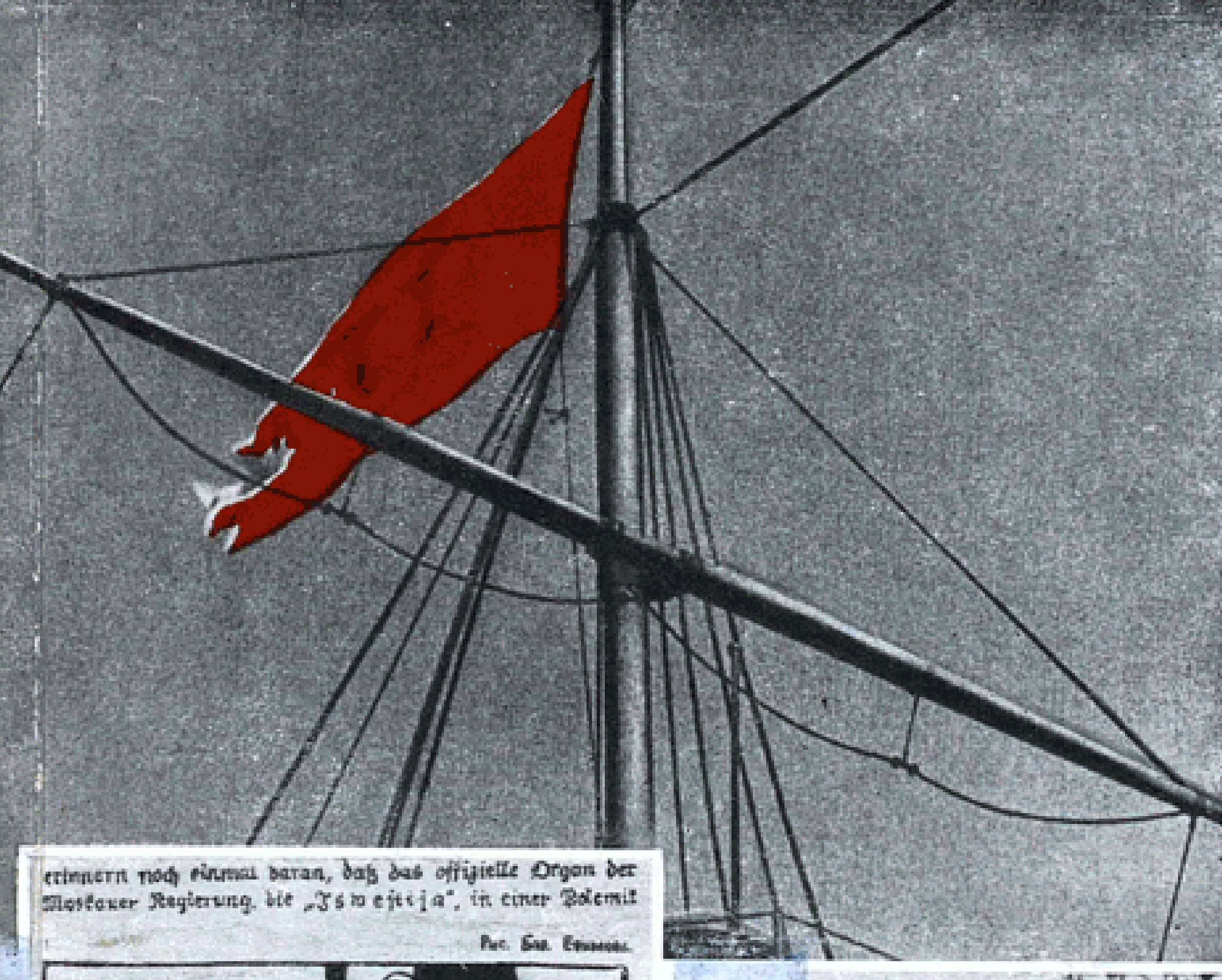
Искусство КИНО

1
1958



erinnern noch einmal daran, daß das offizielle Organ der Moskauer Regierung, die „Iswestija“, in einer Polemik

Рис. Бор. Ефимова.



«БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН» В ЗАГРАНИЧНОМ ПЛАВАНИИ.

gegen die Berliner Börsen-Zeitung schrieb: „Der Siegeszug des Sowjet-Films durch das bürgerliche Deutschland ist ein Ereignis, dessen Bedeutung bei weitem nicht





СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки—кадры из бессмертного фильма С. М. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин»; слева внизу—рисунок Бор. Ефимова «Броненосец «Потемкин» в заграничном плавании» (опубликованный в «Известиях» в 1926 году и воспроизведенный многими зарубежными газетами).

На второй странице обложки—кадры из первого советского панорамного кинофильма «Широка страна моя...» (режиссер Р. Кармен, сценарий Е. Долматовского и Р. Кармена).



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ПОДУМАЕМ ВМЕСТЕ!

И я на все средства души моей удовлетворю
мое желание вмешаться в самую гущу жизни...

(М. Горький, «Мещане»)

Нет более важной, более интересной, более почетной задачи для искусства, чем задача вмешаться в самую гущу жизни, создать образ героя нашего времени.

Мы не всегда отдаем себе отчет—какую огромную роль играет искусство наше в формировании характеров, в воспитании чувств, в содействии гармоническому развитию всех сил и свойств нового человека. Мы склонны иной раз недооценивать то, что истинный художник—это совесть и голос народа, тонкий и крайне чувствительный инструмент, реагирующий на все важнейшие события в жизни своих современников, воспитывающий их чувства, выражающий их мысли.

Представление об искусстве как могучем оружии духовного воспитания народа было завещано нам еще революционными демократами. Под прямым воздействием эстетики Белинского, Добролюбова, Чернышевского развивалось творчество Некрасова, Щедрина, Глеба Успенского. Прогрессивная эстетика оказала сильнейшее влияние, определила главные стороны творчества Островского, Тургенева, Гончарова, Чехова. Художники прежде всего современной темы,—они были верными и чуткими сынами своей эпохи, своего времени. Подлинная

страсть кипела в каждой написанной ими строчке, гражданский темперамент пронизывал все их творения. Глубоко верную, живую картину действительности оставили они нам в наследство, создали галерею неумирающих образов-типов.

«У истинного таланта,—писал Белинский,—каждое лицо—тип, а каждый тип для читателя знакомый незнакомец».

Если бы мы никогда не забывали этих истин, освещенных великими традициями всей нашей прогрессивной культуры, может быть, и не вышли бы на экраны многие плоские и бездумные произведения, в которых отсутствует гражданский пафос, в которых нет никакой индивидуальной авторской мысли; не появлялись бы произведения, в которых есть тени, схемы людей, но нет живых образов-типов. Но дело, конечно, не только в том, чтобы помнить, знать и любить великие старые истины. Прежде всего надо знать и любить самую жизнь, знать и любить нашего современника, иметь ясную, твердую цель в своем творчестве, помнить, что наше искусство служит великому делу строительства коммунизма.

В 30-е годы многие советские писатели, художники отправились на крупные стройки тех лет; они хотели своими глазами видеть рождение нового, они искали героя там, где происходила борьба нового и старого, где металлические конструкции возникали прямо в девственных дебрях тайги, где труд обгонял само время. Тогда появились романы «Соть» Леонида Леонова, «Время, вперед!» В. Катаева, «Гидроцентраль» Мариэтты Шагинян, пьесы Н. Погодина и многие другие образцы боевой советской литературы. Впечатляющие картины современной жизни, ярчайшие образы-типы новых героев были созданы в 30-е и последующие годы и в кинематографе.

Не отрицая значения исторической тематики, важности освещения героических страниц прошлого, мы считаем,—и этому неустанно учит нас партия,—что самой важной задачей искусства является изображение нашей сегодняшней жизни во всей ее яркости и сложности, революционном развитии, движении вперед.

И если сегодня в сценарных портфелях киностудий доминирующими оказались экранизации классиков и произведения на исторические темы—надо бить тревогу... Эпическое спокойствие и философия простого созерцания не годятся! От имени партии и народа тов. Н. С. Хрущев предъявил художникам нашего поколения большой и справедливый счет. В важнейшем партийном документе «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» говорится: «Какие замечательные люди выросли и сформировались в условиях советского общества под руководством Коммунистической партии в ходе исторической борьбы за дело коммунизма! Встречаясь и беседуя с этими людьми, испытываешь чувство горечи и сожаления о том, что так редко удается писателям и художникам достойно воплотить в произведениях литературы и искусства образы наших людей, показать, что это новые люди, рожденные и воспитанные эпохой социализма. Эти новые люди являются борцами за свободу и счастье человечества, воплощают в себе высокие душевные качества и черты коммунистической морали».

В самом деле, где, в каких произведениях последних лет показан в полный рост, объемно, ярко, талантливо тип советского человека 50-х годов? Пора от этюдов, набросков, черновиков и эскизов перейти к созданию большого, глубокого по мысли произведения, в котором мы бы встретили покоряющий ум и сердце образ «знакомого незнакомца», подлинного героя нашего времени—простого

и героического нашего современника! В новых сценариях и фильмах должен быть ярко показан его великий созидательный труд, его творческий подвиг.

Только правда должна быть рассказана о нем, ибо только правда, глубокая правда свободного, революционного искусства сможет раскрыть духовную красоту нашего героя—строителя коммунистического общества, носителя новой морали.

К созданию такого образа-типа стремятся наши писатели, кинодраматурги, режиссеры, актеры. Их труд нелегок, и он заслуживает поддержки и внимания уже на самых начальных его стадиях. Может быть, и для писателя и для активного нашего читателя будет интересной и полезной публикация на страницах журнала писательских наблюдений, набросков, дневниковых записей, эскизов, из которых явствует, в каком направлении идут искания, как реализуется стремление мастеров искусства проникнуть в самую гущу современной жизни, увидеть в ней новое, чтобы затем от познания «сущности первого порядка» перейти к освещению «более глубокой сущности» (Ленин).

Мы охотно предоставим страницы нашего журнала кинодраматургам, которые хотят поделиться с читателями своими творческими замыслами в решении темы современности. Подумаем вместе о том, как воплотить в новых фильмах черты людей, претворяющих великие планы Коммунистической партии в живую действительность.

Т. Сытина

МЫ ПОЗНАКОМИЛИСЬ НА УРАЛЕ

Весной прошлого года руководители партии и правительства приняли большую группу писателей, художников, скульпторов, композиторов. Каждому, кто участвовал в этой встрече, она запомнилась на всю жизнь.

Когда Н. С. Хрущев говорил о новых больших задачах нашей страны, я вспоминала свою последнюю поездку на Урал.

Мы ездили втроем—я и два моих товарища, сценаристы В. Соловьев и В. Ежов. Мы решили вместе написать сценарий на современную тему, и «Мосфильм» командировал нас для изучения материала.

Мы пришли на турбинный завод.

Этот завод не только выполняет отечественные заказы, но и изготовляет турбины для многих стран, в том числе и для капиталистических.

Мы увидели цеха-автоматы, где человек уже только контролер, наблюдатель. Мы одиноко стояли посреди цеха, вокруг нас постукивали, сверлили, резали и шлифовали маленькие, ловкие металлические пальцы. Они двигались в особом, напряженном ритме. Каждое мгновение по желобам скатывались в ящики готовые детали, блестящие, покрытые маслом, еще теплые. В цехе было непривычно безлюдно. Только вдали, у дверей, стояли двое в синих халатах.

Мы вошли в другой цех, где изготовлялись крупные детали турбин. Здесь на станке величиной с небольшую квартиру работала бригада из трех человек. Вокруг станка бежала узкая железная лесенка, она вела на площадку, чем-то напоминающую капитанский мостик. На мостике, опершись о перила, стоял очень молодой рабочий и смотрел на нас

с выражением сочувствующего превосходства. А в центре станка вращалось, отливая холодным блеском, гигантское тело детали...

Поодаль уже готовую деталь испытывали нагревом. Если «капитаны» трудились добросовестно, деталь сохранит размеры. Если допущено отклонение хотя бы на несколько миллиметров, деталь прогнется и несколько недель труда пойдет насмарку. Если же деталь с отклонением вмонтировать в комплекс электростанции, она, работая, разогреется, прогнется, вырвется на свободу и разрушит все вокруг себя.

И здесь не видно людей!

Электричество медленно накаливает гигантскую стальную тушу. Сейчас, раскаленная, она уже блестит, из нее как бы сочится зловещий фиолетовый свет. Иногда подойдет контролер, посмотрит на щит с приборами и пойдет дальше. Иногда подбежит кто-нибудь с «капитанского мостика», пытливо оглядит приборы и вернется на свое место. Бригада тревожится о том, как идет испытание...

Отдыхали мы во дворе завода. Нет, надо быть точными. Мы сидели в сквере, где имелось все, что положено настоящему скверу,—клумбы, деревья, даже статуи.

По вечерам гостиница «Урал», где мы жили, напоминала перегруженный корабль. Большие окна светились, как паруса. В комнаты поселялись на несколько дней, иногда на несколько часов удивительные люди. Девушки-геологи с рюкзаками, смуглые, с диковатыми глазами, выгоревшими на солнце. Председатели колхозов в куртках и сапогах, точно приросших к телу, в брюках, отлакированных седлами. У них сорванные, хриплые голоса, и все они начинают разговор с одной и той же фразы: «Нашему колхозу надо...». Китайцы, проходящие выучку на уральских заводах, русские, родившиеся в Харбине и Шанхае, парни из Рязани, девушки из Ленинграда, пожилой инженер из Мелитополя, которого пригнало сюда запоздалое стремление к романтике и подвигу. Аспиранты, экономисты, инженеры, ученые, горновые, Эмиль Гилельс, приехавший на концерты (из-за его дверей летят в коридор грозные раскаты арпеджио), верхолазы, охотники, врачи...

Все эти люди находят временный приют в гостинице «Урал». Все они долго не засыпают, спорят, советуются, тревожатся...

Сколько было знакомств и разговоров, после которых мы сами не засыпали до рассвета!

Рассказывает геолог:

— Нет, товарищи, вы не понимаете, что такое Урал. Чудо! Богатства Урала обычными мерками определить невозможно, как будто природа взяла и бросила людям под ноги все, в чем только они могут нуждаться! Заводы, прииски, рудники, научно-исследовательские институты—все здесь можно ставить, где захотим. Но—дороги! Милые вы мои товарищи, дороги надо строить любыми средствами! Нас, промышленников, бездорожье буквально за руки схватило и держит. Конечно, в один год не может государство построить такую огромную сеть своими средствами, это не просто! А мы на что же? Почему, когда мы говорим: «Я хозяин своей страны»,—мы зачастую подразумеваем понятия «взять», «получить». Хозяин—дает. Хозяин—делает, обживает и обстраивает землю, на которой он стоит. Я отлично помню время, когда был комсомольцем и жил в селе. Мы добровольно собирались в комсомольские отряды и строили дороги, каждый отряд—свой отрезок. Костры жгли, песни пели, картошку пекли, завязывалась дружба на всю жизнь. Ведь, дорогие вы мои товарищи, все можно сделать, было бы желание! Вот, обязательно напишите такой сценарий: «Добровольцы—строители дорог!» Поймите, если молодой человек пришел в такой отряд, прижился и хорошо себя показал—он на большую дорогу жизни вышел! От деревни к поселку, от поселка к руднику, от рудника к заводу и пристани ляжет километр за километром молодежная дорога, и пойдет по ней, как кровь по жилам, великая сила страны...

Говорит девушка, комсомольский работник:

— Я работаю с молодежью. Конечно, работа наша трудная, надо иметь подход к человеку и терпение тоже. Встречаются разные ребята, есть очень хорошие, а есть тяжелые. И хулиганство бывает. Только надо различать, когда человек делает глупости в силу характера или как неосознанный протест. Против чего протест? А против скуки. Я объясню. Видите ли, мы в целом обеспечиваем молодого рабочего очень даже неплохо. Даем квалификацию. Принимаем на завод, заботимся о нем, учим. Единственное, чего мы ему не даем, это возможности весело отдохнуть. Молодой рабочий в течение дня сосредоточен на своей работе. Потом обедает и идет в школу или на курсы и там тоже сосредоточен несколько часов подряд. Бывают собрания. Наконец, у него оказался просвет—несколько свободных часов, и он идет в клуб. В клубе мы

его сейчас же тащим в кружок или на лекцию, значит, он опять слушает, напрягается. Если он не пойдет на лекцию, все равно, в клубе обязан вести себя «подобающе», кружки работают—им нельзя мешать, нельзя шуметь. Но ведь он молодой, ему хочется двигаться, шуметь, может, даже немного побеситься, извините, это я некультурно выразилась, но другого слова не подберу. Спорт... Конечно, мы вовлекаем молодежь в занятия спортом, но, если хотите знать,—спорт тоже нагрузка. Человек пришел в кружок, стоит в строю, ждет своей очереди к снаряду, чтобы выполнить упражнения, слушает тренера, запоминает. В гимнастическом зале опять надо себя вести дисциплинированно, чтобы не мешать другим. Я вам не умею объяснить, но я очень понимаю ребят, они иногда ерунду выкидывают, и все для разрядки. Им чего хочется? Чтобы можно было прийти в такое место, где играет оркестр и обстановка позволяет пошутить, посмеяться, побаловаться, почувствовать себя свободно. Или хочется в тихой гостиной поговорить с девушкой под красивую музыку... Если играет красивая музыка, тогда и слова совершенно другие в разговоре подберешь. Я все это как-то сказала одному нашему ответственному товарищу, так он на меня даже рассердился. «Ты,—говорит,—тянешь молодежь на буржуазные замашки...». Да при чем тут замашки? Мы отлично понимаем, что плохо и что хорошо, не надо думать, что у нас молодежь такая некультурная или глупая. А только мы ее иногда напрасно старим. Вот в последнее время танцы у нас считаются «сползанием». Если парень или девушка любят танцевать, значит они сползают в мещанское болото. А молодежь танцевать любит. И музыку любит веселую, ритмичную, потому что легко двигаться под нее, сразу создается веселое настроение, усталость проходит.

Знаете, что я сделала бы? Я бы устроила в клубах хорошие комнаты отдыха. Чтобы они были чистые, украшенные фонариками, цветами, чтобы там шли соревнования на красивые танцы, на лучшую шутку, на лучшие самодеятельные оркестры. Я откровенно скажу, танцевальные площадки, которые у нас устроены,—они не для молодежи. Там коммерческие оркестры, которые всякую дрянь играют, там коммерческий порядок. И настоящая молодежь туда не ходит.

Вот, слушайте, поставьте картину о веселом человеке! О том, что веселый человек—он работящий, легкий на подъем, с ним в трудностях легко. И если уж случится что—такой хороший, веселый человек может быть гораздо храбрее и сильнее других...

Говорит старый мастер:

— Молодежь сейчас не та, что сорок лет назад. К ней с букварем не подойдешь, тарелкой супа ее не осчастливишь. Учтите: радио, печать, кино, телевизоры—все это с самых ранних лет показывает перспективу жизни. И ребята с ранних лет учатся много желать. Надо, чтобы у них желание с делом не расходилось. Мы воспитываем молодежь в таких правилах, что Северный полюс, Луна, недра земли и все прочее—для них рукой подать. Оно верно, Советская власть на то и рассчитана. Но вот молодежь приходит в цех и видит—не то что Луну... простую, извините за выражение, дрянь какую-нибудь иногда директор не в силах с места сдвинуть. Это на молодежь плохо влияет.

Обратили внимание на наших уральских молодых рабочих? Нет, если бы обратили, заволновались бы. Таким двадцать лет тому назад не доверяли стадо из пятнадцати коров. Годами бегали в подпасках. А сейчас—руководят группами станков, ведут сложнейшие технологические операции. И вот, слушайте, у них бывает несоответствие между новыми качествами, взятыми от нашего советского века, и старыми привычками, которые еще волочатся за людьми. А новое-то все-таки побеждает! Почему же так мало хороших, настоящих картин о нашей молодежи?

...Однажды за ужином в ресторане гостиницы к нам подсел странный человек. Одежда трещала на нем по швам. Рукава пиджака были коротки для сильных, крепких рук с широкими ладонями и тяжелыми кистями. Галстук сдвинулся набок, воротничок рубашки расстегнулся, из-под пушистых, сведенных на переносице бровей смотрели яркие голубые глаза, умные и обеспокоенные, и им тоже было тесно на молодом, загорелом лице.

— Я прошу извинения!—сказал он, подойдя к столу.—Я смотрю на вас, вы беседуете, и завидно. Вы о жизни говорите?

— Есть маленько!—согласился Ежов и, оглядев человека, вдруг сказал так, словно они дружили сто лет и расстались час тому назад.—Чего стоишь? Садись! Знакомься, это мои товарищи.

Человек еще раз извинился и сел.

— Я тоже много думаю о жизни,—сказал он и оглядел нас, словно проверяя, всерьез ли мы слушаем.—Переломилась она у меня!

Соловьев умеет хорошо слушать людей. В лице его отразилось столько внимания и тепла, что человек, взглянув на Соловьева, облегченно вздохнул и заговорил уже горячо, без стеснения:

— Вернулся я с флота домой. В деревню. Оглянулся—не узнал родных мест. Многие дома заколочены. Сады порублены, огороды заросли. Соседи ушли в города на заводы. Председатель колхоза—ворюга, даже стесняться перестал, открыто тащит. Я откровенно вам скажу, председатель—мой родной дядька. Сели мы с ним, выпили; я после того разговора три дня пил и трезвый оставался, вот как тряхнуло. В чем дело? А вот. Когда я уезжал из колхоза на флот служить, у нас в колхозе все было нормально. Не скажу, чтобы мы очень богато жили, деревня маленькая, но и не последними считались в районе. На станцию меня отвезли в колхозной машине. Первое время посылки получал. Потом пишут—дядьку выбрали председателем, и с того пошло ухудшение. Как его назначили на такое место—ума не приложу! Говорят, надеялись на то, что деловой. Так ведь он для своего кармана—деловой! Мои родные—отец, братья с женами—заколотили дом и уехали в Первоуральск, там устроились и стали меня звать, когда отслужу. Но я вернулся в деревню.

Дядька, когда мы с ним в первый день говорили, объяснил так: вроде деревню нашу никуда не сдвинуть. Врет он, всю жизнь мечтал о кулацком хозяйстве, я ж его, крокодила, знаю!

Моряк еще много рассказывал о сельских делах, о том, как его поддержали в райкоме партии. И вдруг добавил:

— Кончу срок—поеду в деревню. ..

— Какой срок?

— А!..—моряк покраснел и засмеялся.— Приговор у меня. Шесть месяцев принудительных работ. Четыре уже отбыл. Я дядьку побил.. .

— Ну да!—с восторгом подхватил Ежов.— Верно? Молодец! Крепко дал?

— По-флотски...—грустно сказал моряк.— Зря, конечно. Не утерпел. Так или иначе, дядьку с места стряхнули. Инструктор райкома партии, девушка одна, деловая, потом директор завода, начальник пристани и сами колхозники крепко сейчас взялись за дело. Написали письма односельчанам, которые ушли на заводы, зовут обратно возвращаться. Ничего. Все образуется нормально. Вот если бы вы... Сделали бы вы, товарищи, такую картину... Не знаю, как вам лучше выразить? Да нет, не о дядьке! Ничего в нем интересного нету, обыкновенный жмот, наглый, безжалостный, всегда вполпьяна. Черт с ним. Нет, вы сделайте картину о красоте земли! Чтоб она позвала к себе людей, которые ее бросили. Знаете, это ведь совершенно особое чувство—работать для земли; вы городские, вы этого понять не можете. Вы не знаете, что такое утренние зори в поле. Выйдешь, туман плывет у ног, небо теплеет, первая птица пробует голос, стоишь, чувствуешь—ты самый сильный, самый нужный этой земле человек... А лес? Река, луга заливные, даже метель и та имеет свою красоту, нужную человеческой душе. Сделайте такую картину о красоте земли и о красоте души человека, нового, советского, который землю не расхищает, не оскорбляет, а бережет...

Нас все чаще спрашивали:

— Из Москвы? Да.. . Как же это вы, товарищи? Это что ж у вас, течение теперь такое пошло—все чернить? Не по времени пишете. Ерунды вы много пишете, товарищи, в последнее время. Столько дела вокруг, а вы что? Портите людям настроение. Вы об этом думали? Для кого пишете?

Незадолго до отъезда, около полуночи я поднялась на шестой этаж гостиницы в кубовую, чтобы набрать кипятку в термос.

В маленькой комнате сияли и урчали кипятильники. У окна буйно цвела герань. На черном клеенчатом диване в одном углу дремала дежурная, в другом, у столика сидел человек и ужинал.

Есть люди, умеющие мгновенно обжить любое место. Человек этот мог прожить здесь, в кубовой, десять лет и уйти через пять минут. В нем было спокойствие земледельца и солдата. Он оказался директором одной из школ района.

Как и многие, расспросив о московских новостях, поделившись своими новостями, он сказал:

— Вот о молодом поколении часто болтают всякую чепуху. Каждый день, когда я вхожу в десятый класс, я вижу его глаза. Чистые, открытые, умные глаза нашей юности. Не всегда бывает легко выдерживать ее взгляд.

— Почему?

— Я преподаю литературу. Юности нужны не только хлеб, одежда и кров. Юности нужны герои, с которых бы ей жизнь делать. Вы

провели войну на фронте, неужели мне объяснять вам, какие у нас люди? Сколько в них душевного благородства, сколько ума, широты, щедрости и воли. Наша молодежь в ближайшие годы построит тысячи дорог, мостов, заводов, плотин, новый хлеб даст стране. Ей надо помочь увидеть себя, увидеть свое время. Я видел некоторую гнильцу, которая нет-нет, да мелькала в журналах, и становилось обидно. Сейчас самое время искать истоки нового. С корнем вырывать все, что затеняет молодые ростки, дать им солнце, заботу, бессчетно их умножать. У нашего времени—свои герои.

— Каким вы видите нашего героя?

— Их очень много, героев, и все—разные. Человек, презирающий страх. Когда-то религия догадалась взять страх на вооружение, и в течение веков ей удавалось сдерживать страхом напор разума и творческой энергии народа. Сейчас, как во времена средневековья, империализм снова взял страх на вооружение, в холодной войне. Человек нашего времени должен презирать страх. Другой герой—добытчик для своей страны. Не затравленный одиночка, сражающийся с обществом, вырывающий у общества свою долю добычи, а разведчик народной армии строителей, земледельцев, инженеров, ученых. Сколько у нас таких! Судьба и жизнь их овеяны романтикой, это интереснейшие люди, прокладывающие первую тропу в будущее. Скоро, очень скоро должны появиться такие герои—средние и младшие командиры в экономике. Они маневрируют одной из величайших современных сил—материальными средствами страны. А разве герой, одержавший высокую победу в области моральной, не достоин уважения? Да мало ли их, героев современности! Вот, слышите? Ночь, а гостиница вся гудит. Сколько вокруг нас людей, мыслей, событий, чувств, дел. И всем хочется защитить наше завтра. Всем хочется мира, творчества, тепла. И всем ясно, что не так-то это легко и просто—защитить наше завтра.

По соседству с нами, на реке есть завод. Там директором интересный человек, романтик и беспокойная душа. Удили мы с ним как-то ночью рыбу и разговорились. У него завод, как все новые заводы в наших местах, отлично оборудован, рабочие хорошо материально обеспечены. А напротив, через реку—колхоз хиреет. Никак не может стать на ноги. Вот мы с Шевелевым—это директор завода—и пришли к мысли, что, по-повидимому, все-таки плохо работаем в деревне... Именно мы на нашем небольшом географическом участке. И как ни крутись, как ни прячься за спину самых различных организаций, а Шевелев и его коллектив персонально полностью отвечают за все, что происходит в соседнем колхозе. Да и за все сельское хозяйство у себя в районе. И завод должен помогать колхозу не только концертом самодеятельности, но и передавать повседневно свой действительно большой опыт учета, анализа, планирования и маневрирования средствами. Вот утром Шевелев на машине подъедет, мы с ним и отправимся советоваться в райком. Хотим ставить этот вопрос в партийном порядке перед всеми коммунистами и комсомольцами завода. Я сюда пришел, а номеров нынче нет. Ну хорошо—меня тут знают, вот позволили переночевать в кубовой...

●

Все эти и многие другие встречи с людьми, влюбленными в жизнь, отчетливо вспомнились в тот день, когда мы слушали выступление Никиты Сергеевича Хрущева.

Он говорил о больших государственных делах с той откровенностью, с какой обращаются к собеседнику, которому доверяют, которого уважают как единомышленника и соратника.

Истек год со времени нашей поездки на Урал. За этот год произошли большие события. Свершилось многое из того, о чем так горячо мечтали наши собеседники.

Но мы не всегда еще представляем себе огромное принципиальное значение хозяйственных преобразований, которые осуществляет сейчас советский народ под руководством партии. Мы подчас воспринимаем их как нечто само собой разумеющееся, будничное, привычное. А ведь каждое такое преобразование есть результат пламенной партийной борьбы за наше коммунистическое завтра!

Людям всего мира, верящим в нас, черпающим в нас свою силу и стойкость, мы должны сказать чистую, гордую и мужественную правду о Советской стране.

Мы обязаны вложить все тепло наших сердец в новые произведения о советских людях, о первых поколениях социализма, талантливых, великодушных, премного и беззаветно послуживших человечеству.

Аркадий Первенцев

ПОИСКИ ГЕРОЯ

В 1949 году мы летели из Кореи. Рядом со мной в кресле самолета сидел военный из Дайрена. Тогда там были расположены наши войска. Мы познакомились. Военный сказал мне: «Недавно в Дайрене произошел такой случай. К нам пришли китайские товарищи и попросили снять с экрана один советский фильм. Почему? Потому, что там неверно изображены советские люди. Китайские товарищи сказали: Мы воспитываем народ на уважении к советским людям, а вы присылаете картины, в которых изображены уродливые явления, не являющиеся характерными для вашей действительности».

После, приехав в Москву, я посмотрел этот фильм. Не буду называть его, чтобы не бередить старые раны. Но в нем и в самом деле в неприглядном виде показана наша рабочая молодежь, слишком надуманы и неправомерно обострены бытовые конфликты. И волей-неволей, хотели ли этого авторы, или не хотели, картина вызывает другие чувства, чем те, которые должно бы воспитывать наше искусство.

Наши друзья за рубежом вправе иногда сказать нам: «Вы слишком близко видите советского человека. А «лицом к лицу лица не увидать». Отойдите подальше, взгляните на него глазами тех, кто берет пример с жизненного подвига советских людей. Вы поразитесь его величию. Вы не будете так поверхностно изображать своего современника, соотечественника».

Я говорю об этом отнюдь не для того, чтобы вернуть кинематограф к «розовой пленке». Отнюдь нет! Но любителям дегтя и черной краски не мешает задуматься. Обычную родинку не стоит превращать в неизлечимую опухоль.

Оценивая путь, пройденный советскими людьми за 40 лет, разве не испытывает каждый из нас чувство неудовлетворенности за многое не сделанное и на одну четверть при изображении подлинной жизни наших великих «малых» людей. Вернем ли мы этот долг вскоре, или с очередным запозданием, опять-таки зависит главным образом от нас, творческих работников и в не меньшей мере от руководителей кинематографического фронта.

Вот о чем мне хотелось сказать в первую очередь. Будем внимательней и зорче при поисках героя. Не будем поддаваться на внешние эффекты. Зрителям осточертели легковесные картинки, мгновенно улетучивающиеся из головы. Вспомним, что наша страна в годы великих и трудных свершений с большим успехом выходила на международную арену такими картинами, как «Броненосец «Потемкин», «Встречный», трилогия о Максиме, «Чапаев», «Путевка в жизнь», «Цирк», «Веселые ребята»... А разве в этих фильмах не было раздумий, романтики, сурового революционного мужества, подлинной поэзии, веселой, остроумной шутки, запоминающихся образов?

●

Кто же он в плоти и крови герой нашего времени? Кто сумеет творчески вдохновить художника, заставить его просидеть до утра за письменным столом, оформляя в конкретность познанное в жизни? Вспоминаю, с каким восторгом я писал свою первую книгу о народном герое Кочубее. Как хотелось очистить его от клеветы, рассказать о нем подлинную правду, осветив светом сегодняшнего и будущего и не погрязая в мелочах. Как живой, вставал передо мной образ героя, неграмотного кубанского казака, вынужденного жить в обстановке двойной борьбы: открытой, понятной ему с белыми и скрытой, трудно им понимаемой с внутренними врагами, предателями, ловко маскирующимися под друзей. Кочубей как бы передал мне своих боевых соратников и своих недругов и врагов, которые по логике событий являлись врагами всех честных людей.

Итак, кто же герой? Кому незнакомы эти творческие поиски! Вот я вижу директора совхоза на целине. Саманная хатенка. Дует свирепый полузимок. Под ногами потрескивают лужи. Директор сидит на топчане и отвечает на письма патриотов, желающих прибыть в совхоз. Пишет из-за отсутствия стола на колене. На полу спят его соратники

Все недавно прибыли к степному, полусоленому озеру. Истопили хатенку камышом, попили чайку, согретого тоже на камыше, и заснули. Их пока приютили скотоводы колхоза, зимовники. Перед ними плоская степь, по которой когда-то скакали воины Чингис-хана. Кто его знает, не остались ли еще затравевшие вмятины от следов некованых копыт монгольских всадников древнего вторжения. Конечно, не остались! Я вижу, как хмурится литературный правщик, как улыбается редактор. Века ведь прошли, а вы придумываете! Вот этой кислой улыбки мы и не хотим.

Через год мы уже выводим героя из саманника. Невдалеке от озера улица щитовых домов, магазин, баня, детский сад, хозяйственные службы, столбы с лампочками, потатакивание двигателя, подающего энергию, колонны уходящих на косовицу комбайнов. Молодец в сажень ростом, московский фрезеровщик, потея до лопаток от удовольствия и милой робости, принимает на широкую ладонь плоский ключ от своей новой квартиры. Рядом его молодая жена. С ней он только-только расписался в загсе ближайшего населенного пункта. Помилуйте, да мы уже видели где-то подобный кадр! Была кинокартина, и там тоже вручали ключ молодоженам. Кто-то уверял меня, что это лакировка. О нет! Я сам видел такой кадр наяву. Нет ничего предосудительного в том, чтобы увековечивать на экране правду, хотя она и покажется брюзгам и кабинетным незнайкам лакировкой действительности. Хотя прошу извинения. Я заметил в кабинете директора совхоза пыль на окне, жужжащую у стекла муху и следы ног на полу, мазутные следы механизатора. Может быть, сюда разрешите направить оптическое око объектива и отсюда начать съемку, забыв о трудах, о тревогах и радостях людей многогранной, великой эпохи?

●

Тревожно, зловеще пылает нефтяной грифон за Кубанью. Бурили в плавнях жидкие грунты. К скважине устремились подземные газы и взорвали буровую. Тяжелая стена газа начала надвигаться на ближайшее село. Газ наступал, поднимался выше деревьев. Из скважины фонтанировала нефть. Люди начали бежать. Запросили центр, специалистов. Из Москвы летел самолет с человеком, который умел тушить пожары, хотя пожара еще не было. Но ведь горючие газы не много требуют, чтобы разбушеваться пламенем. Одни уходили, другие мужественно ожидали приказа на битву. Под газ попало стадо скота. Не успело уйти. Поступили сведения, что кого-то захватило в тополевой леваде. Сирены машин скорой помощи не могли заставить расступиться мертвое густое облако. На место происшествия прибыл начальник работ по промысловому бурению нефти. Армянин с впалыми щеками и огромными глазами. Я после видел его в конторе. Он ходил ссутулившись, говоря чуточку нараспев и с акцентом, курил быстро и часто тоненькие гвоздики-папироски. Этот внешне флегматик железным кордоном окружил место аварии, приказал отвести все живое на безопасную дистанцию, вышел на холм и из обычной ракетницы поджег газ. Столб пламени поднялся, словно при взрыве атомной бомбы. Высоко в небе вырос огромный гриб. Потом скважина стала гореть по-настоящему, как ей положено гореть. Начальник предложил наклонное бурение, чтобы заткнуть из глубины горящую скважину. Так и сделали. Героем наклонного бурения оказался отчаянный хулиган и нарушитель всех порядков. Пожар был потушен. Скважина дает высокосортную нефть. Здесь открыто много газа. Потянули газопровод даже к Новороссийску. На этом газе будет добываться цемент, необходимый для всей страны.

Где же здесь герои? Они везде. Глаза разбегаются, руки устают записывать впечатления. Хочется написать книгу, сценарий о людях нефти, об их рабочих подвигах, о могучей красоте труда. Но разве обо всем напишешь, хватит ли сил и времени?

Перелистаешь клеенчатую книжечку, перечитаешь записки, сердце ноет, хочется скорее обо всем рассказать прежде всего самым трудным, но самым доходчивым языком кинематографа.

●

Природой устроенная чаша среди гор, заросших путаным южным разнодеревьем. Растительность пробивается сквозь скалистые почвы, разрывает корнями камни и становится удивительно крепкой, железной. Пила визжит на таких стволах, кажется даже искрит.

В этой горной чаше расположены нефтепромыслы. Характерная конфигурация для

скопления нефти в подземных озерах. Бурят новые скважины, а старые выпивают почти до дна могучие насосы. Здесь проводят глубинную закачку воды, чтобы выдавить нефть к насосам полностью и без остатка.

Бывшие строители военных аэродромов закончили дорогу. Большая центровая магистраль. От нее уже ответвляются грейдеры и грунтовки. Местность трудная для автомобиля. Бурение проходит иногда в дебрях, на площадках, отбитых у нависших скал. Буры со скрежетом вгрызаются в подпочвы.

В палаточном городке вечером танцует молодежь.

— Дорогу кончили, завод построили, что дальше?—спрашиваю я одного из молодых рабочих.

— Просеку будем рубить, вышку тащить.

— Какую вышку?

— Буровую.

— Как же ее тащить?

— Напрямик, через горы и долы. Рубим просеку в лесу, создаем тракторный профиль и тащим вышку на новое место.

Следующее утро. В книжке записано: «Поехали с начальником нефтеобъединения к месту работ по перетаскиванию буровых вышек без их демонтажа. Объясняет с энтузиазмом, как пришли к этой мысли. Раньше перевозили вышки в разобранном виде. Развинчивали, грузили на машины, выискивали пути подвоза либо строили новые дороги. Обходилось дорого в связи с большой затратой рабочей силы и, главное, теряли много времени. Рабочие предложили перетаскивать целиком. Опыт удался. Начальник объединения способен иногда пустить пыль в глаза. Любит охотиться на зайцев с машины. Сам у руля. Мгновенное «стоп!», ружье навскидку—и, смотришь—лежит в кузове косой. Заячье рагу предпочитает даже любимой в наших местах баранине. Способности, как руководителя, у него изумительные. Быстро восстановил разрушенные нефтепромыслы, когда провод и тот собирали по кускам, а трактора по винтикам. Не успокаивается, пока не достигнет результата. Пробивной силе его удивляются в крайкоме. Он сумел на зерновой Кубани заставить уважать нефть, помогать ей, гордиться ею. А это важно. Подъезжаем к месту... Так вот оно какое дело»...

Дальше моя запись прекращается. Нарисованы горка, вышка и трактора, зацепившие это огромное сооружение. Катки из бревен вековых дубов вместо колес.

Что же видишь? Просека в девственном лесу. Вырубленная дорога падает вниз, в ущелье, потом взбирается на гору. Вышка зачалена тракторами с двух сторон на тросах. Медленное, размеренное движение. В любую минуту, так кажется постороннему глазу, сооружение может рухнуть.

Но вышка движется вперед. Метр за метром уходит она по склону. Чуточку накренилась. Неужели рухнет? Нет. Все предусмотрено. Вышку поддерживает сзади еще один трактор, который оттягивает трос назад, вгрызаясь в первородную землю стальными гусеницами. На тракторе четыре звезды. Оказывается, этот ветеран таскал на войне пушку. Тракторист—инвалид. У него прострелено предплечье. Кость трудно срослась. Костный нарост беспокоит его к дурной погоде. Тракториста называют «Вася-барометр». Он женился на войне. Его жена учитывает у распределительных установок, перегоняющих нефть, количество добытого топлива. Нефть, как известно, не имеет права фонтанировать. Нефть—в трубах.

Мы знакомимся с женой «Васи-барометра». Смуглая до меди, загорелая, синие глаза, волосы, как кожура каштанов, в изобилии разбросанных здесь по земле и трещащих под подошвами.

Мы идем по поселку. Бегут дети. Одна из девочек, удивительно похожая на нашу новую знакомую, с налету бросается ей в колени. Мать обнимает ее со спины, целует в ухо. Девочка шепчет, глядя на мать восторженными глазами разыгравшегося ребенка:

— Мама, мам... В ухе лопнуло. Нельзя так...—И она дурашливо морщит лоб, трет поцелованное ухо.

Идет нефть. Скважины, полностью выведенные из строя во время войны, быстро встали в строй. А гитлеровцы не могли получить ни одной капли нефти. Если что-то сами затевали, из лесу выходили партизаны, те же нефтяники, и с оружием в руках уничтожали оборудование.

— А разве нам легко было?—спрашивает жена Васи.—Для нас нефть, как собственная кровь. Вены себе перерезали...

Позже приехал в Албанию. Нефтепромысел. Точно такая же чаша. Работают на бурении люди, загорелые, в промасленных комбинезонах, с такими же промасленными рукавицами.

— Здравствуйте, товарищи!

В ответ албанские приветствия и голос по-русски:

— Здравствуйте, товарищи.

Подходит буровой мастер, пожимает нам руки. Присматриваюсь к нему, неожиданно узнаю.

— Иван Тимофеевич? Неужели вы?

— Узнали?—Иван Тимофеевич смеется, жмет мою руку своей сильнейшей, будто железной лапищей.—Надолго к нам?

Албания для него почти как родная страна. Он ничем не хочет отделять себя от своих друзей. И албанцы отвечают ему взаимной любовью.

Где же я впервые видел Ивана Тимофеевича? Тоже на Кубани. На одном из горных вновь нарождающихся промыслов, который должен был давать запросто называемую рабочими «реактивной» нефть, то есть нефть, более пригодную к перегонке в топливо для реактивных самолетов.

Мы приехали туда по труднейшей горной дороге. Иногда двигались в сплошных зеленых тоннелях, оплетенных лианами-ломоносами, удавками и широколистным диким хмелем. Шли поиски нефти. Закладывали разведочные буровые. На горных площадках, среди лесов чавкали насосы, текла жидкая глинистая пульпа из-под буровых долот. Баки для хранения добытой нефти клепали вручную. Стук клепки разносился горным эхом.

В поселке были открыты магазин и радиоузел. Все были увлечены открытиями новых пластов. Находились вещуны, которые по внешнему виду узнавали, где стоит покопаться. Мальчишки включались в работу взрослых и независимо от желания родных бродили по лесам в поисках заветных выходов нефти. Тут было много романтики, наивности и какого-то первобытного, трепетного действа.

●

Запись: «Познакомился с семьей бурового мастера Ивана Тимофеевича при очень трагических обстоятельствах. У него на авиабомбе подорвался сын. Мы слышали этот взрыв. Думали, строят дорогу. Только и говорили об этом в поселке. Несчастье Ивана Тимофеевича стало горем всего поселка».

Не буду воспроизводить дальнейший текст, лучше расскажу.

По улице вниз, к ручью бежит мать. У нее сухие глаза. Каждого из встречных она спрашивает только глазами. Уже всем известно—девятилетний Кирюшка погиб. Повязывая платки, спешат женщины. Самого Ивана Тимофеевича в поселке не оказалось.

— Пошел в падь, за козами. С ружьем. Видел на зорьке. Мимо прошел,—объяснял какой-то старичок, размахивая руками.

Только к вечеру с убитой дикой козой, повешенной наискось спины, возвращался с охоты Иван Тимофеевич. Увидел много людей у своего домика, поспешил. Мы видели, как он снял убитую им козу, положил на траву и тяжелыми шагами приблизился к людям. Навстречу ему бросилась жена, споткнулась. Поддержал. «Не доглядела, Тимофеевич, казни»,—залепетала женщина, и плечи ее затряслись.

Люди расходились сурово, молча. Иван Тимофеевич не нуждался в утешениях. Сел на дубовую корягу возле дома, обхватил голову руками и просидел до темноты. От мальчишки почти ничего не осталось, авиабомба есть авиабомба. И вот, гораздо позже, работая над сценарием совместной советско-корейской постановки, я столкнулся с похожей ситуацией. Главный инженер Супхунгэс погиб, разряжая выловленную возле плотины американскую авиабомбу. Писал сценарий о Корее, а в глазах стоял горный кубанский поселок, сумерки, сидящий на коряге буровой мастер; в ушах отдавался глухой, отдаленный вой волков.

Потом в тех местах, где лазал Кирюшка, его отец нашел нефть. Бурил быстро, фанатично. Как мне сказали, прошел слой тяжелой нефти, не задержался на нем, достиг более глубокой нефти с щедрым наличием летучих фракций. Скважину называют Кирюшкиной и поныне. «Если Кирюшка не подкачает»... «Опять выручил Кирюшка»... Так говорят на производственных совещаниях, обсуждая дела участка.

Вот его-то, Ивана Тимофеевича, я встретил в Албании.

Веселый, кряжистый, гостеприимный. Не стал напоминать ему о сыне из чувства такта. И он промолчал, хотя мы познакомились впервые в самое тяжелое для Ивана Тимофеевича время.

—Молодцы албанцы,—хвалил своих друзей Иван Тимофеевич,—к труду относятся внимательно, добросовестно. Живут в на-

чальной стадии социализма, а отношение к труду, как при коммунизме.

Пили мы светло-красное вино виноградников недалекой Влоры, говорили о нашей Родине, чокались с милыми албанскими товарищами. Думал я, не это ли тот самый герой, которого я ищу, так много перенесший и бескорыстно отдающий себя на благо дружбы?

●

Тяжел, тернист, но почетен труд кинематографиста.

Самая большая награда—внимание массового зрителя. Тогда все восстанавливается и накапливаются новые силы для дальнейших свершений.

Советскому человеку мы отдаем себя—он наш друг, советчик, судья и хозяин. Ибо о нем заботы всех, кто обязан увековечить его труды, радости и тревоги.

Нетрудно искать у нас героев, они есть везде.

И это самое большое знамение времени, прямой результат великой революции, впервые раскрепостившей духовные силы масс и позволившей им взять в руки собственные судьбы и судьбы мира.

Климентий Минц

СЮЖЕТНЫЕ ЭСКИЗЫ

Возвращаясь однажды с собрания вместе с одним пожилым человеком, я заметил у него в руке учебник географии. Оказалось, что он несет учебник не для сына-школьника, а для себя. Сын учится уже в институте, а отец—в пятом классе вечерней средней школы. Жизнь этого человека прошла в напряженной работе, занимал он самые разные должности, время летело, и опомнился он уже в зрелые годы своей жизни, когда очутился «у разбитого корыта»—без профессии!

В условиях капиталистического общества такая судьба трагична, так как впереди—нищета, безработица или рабский труд люмпена. У нас же общество предоставляет человеку все возможности для получения образования и профессии, независимо от возраста и положения.

И вот персонаж комедийного сценария «Ледоход», который я сейчас заканчиваю,—гражданин без профессии, с сединой в голове, садится рядом с подростками на школьную парту в седьмом классе вечерней средней школы.

Трагикомизм положения его в том, что сын его учится тоже в седьмом классе.

Каково положение отца, когда он приносит домой двойку по математике, а жена просит его строго поговорить с сыном, который тоже получил двойку за ту же задачу!

Не справившись со своей работой, требующей специальных знаний, мой герой пытается устроиться на хлебозавод.

Вот он приходит к заместителю начальника производства товарищу Ситникову.

В одном из широких коридоров хлебозавода имени Чапаева пристроен кабинет Ситникова, состоящий из больших стеклянных рам и застекленной двери.

Ситников, мужчина средних лет с простодушным лицом, расположился в своем стеклянном кабинете, озелененном разными растениями, как в аквариуме. На венском стуле сидит Петр Васильевич, о котором шла речь выше.

— Можешь мне ничего не рассказывать,—машет рукой Ситников.—Биография твоя нам хорошо известна. Все мы тебя, Петр Васильевич, любим и знаем, слава богу, не первый год.

— Ну, а в чем же загвоздка?—спрашивает Петр Васильевич.

— Штаты заводоуправления разбухли. Вот в чем вопрос,—задумывается Ситников.

— Как же быть?—озабоченно осведомляется Петр Васильевич.

— Есть выход из создавшегося положения,— доверительно говорит Ситников.—Слушай, ты не играешь ли на каком-нибудь музыкальном инструменте?

— Нет,—недоумевает Петр Васильевич.

— Есть одно вакантное местечко в духовом оркестре нашего Дворца культуры...—говорит Ситников, хлопнув по плечу Петра Васильевича... корнет-а-пистона!

Петр Васильевич поражен.

Ситников сочувственно кивает головой.

— Какого пистона?—удивленно хмурит пушистые брови Петр Васильевич.—Что ты мне предлагаешь, Иван Кузьмич? Я на своем веку занимал разные должности. Был комендантом вокзала, базами заведовал, и вообще... Но в должности пистона никогда не состоял!—с обидой заканчивает Петр Васильевич.

— На что ты жалуешься?—спрашивает Ситников —Образования у тебя нету? Нету! Профессии нет? Нет!

— Я учусь в седьмом «Б»...—заявляет Петр Васильевич, расправляя усы.

— Еще учишься!—восклицает Ситников.—Ну, вот... Я думаю, как тебе помочь, ищу, так сказать, выход из положения, а ты обижаешься. Ну, нет никакой возможности тебя иначе оформить. Что ты будешь делать? Штаты и так разбухли! Мы тебя временно оформим по духовому оркестру на вакантное место корнет-а-пистона, зарплату будешь получать, так сказать, по ведомости оркестра, а работать придется нормально—в системе!

Петр Васильевич задумывается.

— Ну, а если вдруг нагрянет ревизия?—говорит он Ситникову.—И скажет: «Товарищ Барабанов, будьте любезны, сыграйте-ка нам что-нибудь на этом корнет-а-пистоне! Ну, скажем, вальс «Амурские волны» или «Выходила на берег Катюша»? Что тогда?

— Никто тебя не вызовет,—раздражается Ситников.—Чепуха! Нормальные ревизоры в бумаги закапываются, а там видно будет! Жизнь покажет!

Но жизнь показывает, что перед Петром Васильевичем остается только один путь,—это учеба и овладение профессией.

Второй персонаж моей трагикомедии—это молодой человек с очень скромной профессией повара, вложивший в кулинарное дело любовь и творчество и снискавший на своем небольшом участке славу и уважение.

Действие происходит на товарищеском банкете в ресторане второго разряда «Чайка».

Здесь собрались персонажи комедии по случаю проводов героини в Сибирь, в город, которого еще нет на карте.

И вот, когда официантка Полинька подала расстегаи с бульоном, началось оживление.

— Удивительно,—замечает Привалов.

— Действительно хорошо,—поддакивает Петр Васильевич.

— Ну и расстегаи!—доносится чей-то восхищенный возглас.

Возгласы, восклицания, одобрительные реплики. И вдруг Ситников не выдерживает и кричит:

— Ма́стера! Повара! Шефа сюда!

Все в один голос требуют повара, стучат ножами по посуде, по бокалам. Официантка Полинька вбегает на кухню.

— Николай Афанасьевич!—взволнованно обращается она к молодому человеку.—Вас требуют в зал!

— Что там такое?—спрашивает Николай, обливаясь потом и тяжело дыша от кухонной жары.

— Идите, идите!—кричит Полинька и почти насильно выталкивает его из кухни.

Он появляется в зале в каком-то недоумении... Видимо, он не ожидал ничего подобного. Гремят аплодисменты, а Николай стоит, полный изумления, несколько растерянный, в своем поварском колпаке, в белом халате, с огромным блестящим кухонным ножом в руке, и сам не знает, что ему делать: кланяться или нет

Триумф повара поражает Петра Васильевича не меньше самого виновника торжества. Ситников с салфеткой в руках кричит на весь зал:

— Просим повторить!

— Что такое?.. Позвольте...—хочет что-то спросить Николай.

— Расстегаи! Расстегаи!—весело кричат гости, как будто бы расстегаи это был модный романс в исполнении Ива Монтана.

Придя в себя и поняв в чем дело, Николай командует своим помощникам:

— Повторить расстегаи! Тридцать порций! Сию минуточку, товарищи... Момент!..

Он бежит на кухню. За ним устремляются три официантки во главе с Полиной. Вбежав на кухню, он отдает распоряжения:

— Подогреть бульон! Накрошить укропу! Фарш готов?

— Так точно, Николай Афанасьевич, готов!—рапортует тетя Маша.

Николай заглядывает в горящую топку и командует, как на корабле:

— Огня в топку! Поля! Узнай там... пока будут расстегаи, можно ли подавать солянку?

— Сейчас!—отвечает Поля и бежит в зал.

— Приятно, Николай Афанасьевич,—гово-

рит тетя Маша, подкладывая дрова в плиту.— Оценили!

— Говорят, подавайте!—кричит Полинька, вбегая на кухню.

Николай поднимает крышку огромной кастрюли, из которой клубами поднимается пар.

— Коренья вы не бросали, тетя Маша?— спрашивает он.

— Нет, вы же не распорядились,—отвечает она.

— Еще было рано!—восклицает Николай.— А сейчас пора!—и кидает коренья в кипящую кастрюлю.—Искусство в этом и состоит; не слишком рано и не слишком поздно. Чуть-чуть решает все!—Со звоном закрывает крышку кастрюли.—А то теряется букет!

Полинька глядит на молодого повара, как на мага и чародея.

— Вы знаете, Николай Афанасьевич,— говорит девушка,—с шестнадцати лет работаю в ресторане «Чайка»... Много поваров я видала на этой кухне, но такого, как вы, вижу впервые... Смотрю на вас и удивляюсь...

— А что, собственно, во мне удивительного, Полинька?—улыбается Николай.

— А все!—тихо говорит девушка с подносом.—Я даже вас не понимаю, что вы за человек?

— Я, Полинька... фантазер!—неожиданно отвечает Николай.

— Вы угорели, Николай Афанасьевич, на кухне...—испуганно шепчет девушка,—с этим товарищеским банкетом...

— Почему вы мне не верите?—сердечно говорит молодой повар. —Разве искусство кулинарии не требует фантазии? А, Полинька?!

— Честное слово, вы угорели,—твердит одно и то же изумленная девушка.—Тетя Маша, откройте форточку!

— Повторите расстегаи...—радостно шепчет Николай.—Жаль, нету Зои! Вы помните, какой она устроила скандал в столовой! «Продукты, говорит, у вас есть, а совести нету!» Жаль, что ее нет сегодня...

Из ресторана на кухню доносится музыка.

И, пожалуй, только один человек—Петр Васильевич—пребывает на этом товарищеском банкете в состоянии задумчивости, поглядывая на уже ставшие знаменитыми расстегаи Колесникова....

И, наконец, героиня комедии, начавшая свой путь с уборщицы в городской гостинице, потом ставшая бухгалтером, затем бросившая и эту работу ради производства, ради того дела, в котором бы она могла наиболее полноценно проявить свои способности, чтобы принести обществу максимум пользы.

«В каждом человеке есть талант, заключены те или иные способности,—утверждает героиня,—но очень часто человек и сам не знает: какие же они? В чем его призвание?»

Ценность человека в обществе познается не абстрактными величинами, а количеством и качеством материальных и духовных ценностей, которые он производит.

А для того чтобы производить эти ценности, нужно уметь что-то делать, владеть профессией. Но и этого мало. Нужно вкладывать в работу свою любовь, творчество, независимо от дела—крупное оно или «мелкое»,— витрина ли это магазина, кухня ли ресторана, или строительство жилого дома... Директор завода и слесарь, партийный работник и музыкант—каждый на своем посту—должен работать в полную меру своих сил и способностей.

В своей комедии мне хочется поднять важный вопрос в жизни каждого советского человека: о его рабочем месте в обществе, то есть о наилучшем приложении своих сил.

Одна из сюжетных коллизий моей трагикомедии состоит в том, что бурный ледоход разбивает деревянный мост, связывающий привокзальную и заречную часть небольшого города. Паводок отрезает маленькую группку служащих хлебозавода имени Чапаева. И за время их вынужденного отсутствия коллектив хлебозавода во главе с его директором и с небольшим аппаратом перевыполнил план и получил переходящее красное знамя в районе.

И героиня—бухгалтер—подсчитала, что если бы стихия навечно отрезала Дусю, Мусю, Павла Николаевича и некоторых других служащих заводоуправления от производства, то бублик обошелся бы государству на 3 копейки дешевле! А мы их выпекаем миллионы! И перед Дусей, Мусей и некоторыми другими товарищами, очень хорошими советскими людьми, встает вопрос об их месте в жизни, об их участии в создании ценностей, нужных обществу.

Наше советское общество создает все условия для того, чтобы человек мог учиться, совершенствовать свои знания и овладевать той или иной профессией по своей склонности.

У нас нет маленьких и незаметных профессий. Любая, самая скромная профессия необходима обществу и становится особенно цен-

ной, когда человек любит ее и творчески к ней относится.

Нужно только дерзать.

И героиня сценария в поисках своего настоящего призвания не успокаивается на достигнутом и дерзает!..

Этот сценарий находится в стадии завершения, и я уже приступил к своей новой комедии под названием «Цирковая кавалькада». О ней скажу в немногих словах.

В этом сценарии я вновь возвращаюсь к жизни советского цирка. Эта тема не случайна в моем творчестве; здесь играет роль не только любовь к цирку, но и знание материала. Мне пришлось многие годы работать в цирке; естественно, что накопились наблюдения и сейчас происходит «творческая отдача».

В основу сценария я беру два действительных события из жизни советского цирка.

В годы Отечественной войны цирковая труппа под управлением Туганова в полном составе после представления прямо с манежа цирка отправилась на фронт...

А сегодня, в наши дни, шестьдесят цирковых артистов с дрессированными животными, погрузившись на автомобили, отправились по Советскому Союзу давать представления на фабриках, заводах, новостройках, в колхозах, так сказать, двинулись в самую гущу жизни!

Судьба двух цирковых поколений и ляжет в основу сценария. Большая часть действия будет проходить во время этого путешествия цирковых артистов по стране.

Меня здесь увлекают не только «самоигральный» зрелищный материал, не только судьбы людей, но и сама идея об общественно-политическом значении искусства, о воздействии искусства на жизнь и жизни на искусство. Кроме того, «Цирковая кавалькада» открывает богатейшие возможности для показа нашей Родины.

Этот сценарий я буду писать с учетом возможностей широкого экрана.

Несколько общих замечаний. Известно, что кинокомедия—трудный жанр. Это область кинодраматургии, где необходимы особенно настойчивые новаторские поиски и где новое нередко рождается в оживленных творческих спорах кинодраматурга, редактора, режиссера, актеров. Мне хочется сказать,—пусть это звучит парадоксально,—что если для написания сценария комедии по меньшей мере нужны способности, то для прочтения сценария комедии—нужен талант! Комедийный жанр нужно развивать совместными усилиями работников многих кинематографических профессий.

Думается, что успех этого коллективного труда зависит прежде всего от укрепления связей кинематографистов с жизнью, от обращения к большим темам, выдвигаемым нашей современностью, от решения важной и благодарной задачи: создать в произведениях комедийного жанра образ положительного героя, который привлек бы интерес и симпатии миллионов зрителей.

КИНОФЕСТИВАЛЬ В ЧЕСТЬ СОРОКАЛЕТИЯ СОВЕТСКОЙ УКРАИНЫ

В ознаменование 40-летия Украинской ССР в кинотеатрах и клубах республики был проведен фестиваль фильмов украинских киностудий.

Зрители тепло встретили цветной художественно-документальный фильм «Живи, Украина»!, показывающий достижения республики за годы Советской власти. В программу фестиваля входили также новые фильмы «Ласточка», «Диктатура», «Правда», «Орленок» и ряд других.

Среди фильмов выпуска прошлых лет были показаны документальные картины, созданные украинскими кинохроникерами: «Сердца молодых»—о ратных и трудовых подвигах комсомольцев, «Завод заводов»—о Ново-Краматорском заводе и другие.

НА ТВОРЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН

С 12 по 18 декабря 1957 года в Праге состоялась первая конференция кинематографистов социалистических стран на тему «О задачах дальнейшего развития художественной кинематографии». Конференция провела большую, серьезную работу и положила начало более тесному сотрудничеству между киноискусствами братских народов.

В конференции участвовали делегации Болгарии, Венгрии, ГДР, Китая, КНДР, Монголии, Польши, Румынии, Советского Союза, Чехословакии, представитель Демократической Республики Вьетнам, а также наблюдатели от Югославии (по техническим причинам представители Албании не смогли принять участия в работе конференции).

С докладами на конференции выступили С. А. Герасимов (СССР), Георг Маковеску (Румыния), Курт Метциг (ГДР), Эльмар Клосс (Чехословакия), Ангел Вагенштайн (Болгария), Бан Чи Эн (КНДР), Александр Форд (Польша), И. Болод (МНР), Чен Хуань-мей (КНР).

В прениях по докладам выступили представители всех делегаций и присутствовавший в качестве наблюдателя представитель югославской кинематографии.

В соответствии с главной темой на конференции были подняты вопросы современного состояния кинематографии социалистических стран, ее идейно-художественного развития, а также целый ряд конкретных вопросов, имеющих практическое значение.

В заключительном коммюнике конференции говорится, что эта встреча показала единодушное стремление всех участников служить своим искусством делу социализма. Подавляющее большинство выступавших говорило о том, что единственным методом развития киноискусства стран социализма был и остается метод социалистического реализма.

Откровенная критика, прозвучавшая с трибуны конференции в адрес произведений, еще отмеченных печатью схематизма и вульгаризации, или произведений субъективистских, чуждых народным интересам,—показала, что участники конференции глубоко понимают ответственность художника за свое творчество перед народом.

Эта товарищеская критика способствовала глубокому взаимопониманию, без которого невозможно братское творческое содружество художников социалистических стран.

Участники конференции в своих выступлениях намечали пути активной борьбы проти безыдейности, буржуазной морали, мещанских вкусов и обывательских тенденций в киноискусстве. Выступления делегатов были посвящены также вопросам художественного мастерства, необходимости смелого новаторства в области содержания и формы.

В своих практических предложениях участники конференции наметили широкую программу совместного производства кинофильмов. Одновременно многие из выступавших говорили о необходимости расширять творческие связи не только между кинематографиями социалистических стран, но и с прогрессивными деятелями киноискусства других стран мира.

Участники конференции, говоря о большом значении этой первой творческой встречи киноработников социалистических стран, высказывали мысль о необходимости устраивать подобные встречи регулярно.

В коммюнике конференции отмечается, что такие крупнейшие политические события, как Декларация коммунистических и рабочих партий и Манифест мира, принятые на совещаниях представителей коммунистических и рабочих партий в Москве, нашли самый широкий отклик у народов социалистических стран и всех прогрессивных людей земного шара. События эти являются могучей предпосылкой для нового подъема нашего социалистического искусства.

Идейно-художественные задачи, продиктованные новым этапом борьбы за мир и дружбу народов,—указывается в коммюнике,—явились предметом самого широкого обсуждения на состоявшейся конференции.

С удовлетворением констатируя значительное расширение производства художественных картин в странах социализма, конференция считает, однако, что масштабы стоящих перед нашим искусством задач настойчиво требуют дальнейшего увеличения выпуска художественных фильмов социалистическими странами. Конференция высказывает пожелание об использовании всех возможностей для расширения нашего кинопроизводства и одновременно решительно возражает против механического перенесения принципов и критериев планирования, принятых на индустриальных производствах, на киноискусство. Такое механическое перенесение, еще имеющее место в некоторых странах народной демократии, тормозит художественное развитие кинематографии.

Конференция,—говорится далее в коммюнике,—рекомендует использовать все возможности для расширения взаимного сотрудничества кинематографий социалистических стран, организовать широкий обмен творческими работниками при производстве фильмов, увеличить число совместных постановок, установить практику регулярного обмена тематическими планами производства художественных фильмов.

В борьбе за повышение художественного мастерства творческих работников кинематографии большое значение, как показывает опыт Болгарии, Китая, Польши, СССР, имеет деятельность Союзов киноработников. Конференция рекомендует, чтобы и в остальных странах были созданы Союзы киноработников, которые могли бы также способствовать обмену творческим опытом между кинематографиями стран социализма, используя при этом киноклубы, организуя просмотры и обсуждения новых картин.

Конференция констатирует, что развитие кинотворчества в социалистических странах требует повышенного внимания к вопросам теории киноискусства. Конференция рекомендует, чтобы редакции существующих киножурналов обсудили возможность более тесного сотрудничества в своей работе, для чего было бы целесообразно созвать совещание редакций журналов в 1958 году. Конференция выдвигает задачу создания единого теоретического киножурнала стран социализма, издаваемого на нескольких языках. Вопрос о практическом разрешении этой задачи должен быть обсужден как Союзами киноработников, так и подготовительным комитетом будущей конференции.

Приветствуя широкое распространение телевидения в социалистических странах, конференция указывает на своеобразное противоречие, заключающееся в том, что кинофильмы демонстрируются через телевидение тотчас после выпуска в прокат. Это отнимает у кинотеатров огромный зрительский контингент и создает у кинозрителей искаженное представление о фильмах, так как проекция в телевизоре сводит к минимуму художественные элементы кинокартины. Конференция рекомендует показывать новые фильмы по телевидению лишь через 6 месяцев после их появления на экранах.

Отмечая большое значение Карлововарского международного кинофестиваля, конференция рекомендует выбирать для представления на этот фестиваль лучшие произведения киноискусства социалистических стран.

Конференция показала необходимость и большую плодотворность подобного рода творческих встреч работников братских кинематографий. Приняв решение о систематическом проведении таких конференций, делегаты одобрили предложение директора Главного управления румынской кинематографии тов. Маковеску созвать следующую конференцию осенью 1958 года в Бухаресте.

Исходя из того что на конференции были подняты вопросы, связанные с необходимостью более тесного сотрудничества и координации работ в области кинотехники, ведущихся в СССР и странах народной демократии, конференция считает целесообразным высказать ряд рекомендаций по проведению в феврале—марте 1958 года в Праге совещания работников кинотехники социалистических стран.

Для подготовки второй творческой конференции киноработников стран социализма конференция считает необходимым избрать Подготовительный комитет, в который войдут представители кинематографии всех стран социализма. Подготовительному комитету предложено учесть пожелания, высказанные делегатами конференции, состоявшейся в Праге.

●

В одном из ближайших номеров журнала «Искусство кино» будет опубликован ряд материалов первой конференции кинематографистов социалистических стран.

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО ЛИТЕРАТОРАМ И КИНЕМАТОГРАФИСТАМ ФРАНЦИИ

Дорогие друзья!

В великое и ответственное время живем мы с вами, когда люди доброй воли всей земли включились в священную борьбу за сохранение и упрочение мира и дружбы между народами всех континентов. Участие в борьбе за мир, за дружбу народов, за широкое международное сотрудничество—дело жизни каждого, кому дороги судьбы прогрессивной культуры, судьбы человечества. Успеху этой благородной борьбы неоценимую помощь оказывает искусство, один из наиболее массовых и популярных его видов—кинематограф. Нам известны многие талантливые работы французских мастеров кино—Рене Клэра, Жан-Поля Ле Шануа, Кристиан-Жака, Марселя Карнэ, Анри-Жоржа Клузо, Луи Дакена и других, создавших волнующие, правдивые произведения, исполненные любви к человеку, к жизни, горящие ненавистью ко всему, что уродует, калечит, унижает человека, что угрожает возрождением фашизма. И когда мы думаем об этом, мы не можем не вспомнить вместе со славными именами антифашистов Франции имя замечательного человека, одного из бесстрашных героев Сопротивления—Мисака Манушяна.

Он прошел большую школу жизни. Во время первой мировой войны османские погромщики убили родителей Мисака Манушяна. Несколько лет осиротевший Мисак жил в Сирии, а в 1925 году переехал во Францию. В Париже он работает на заводе Ситроен, где формируется его мировоззрение. Всю свою сознательную жизнь сын армянского народа Мисак Манушян—рабочий, журналист, поэт—посвятил делу прогресса. В тяжелые годы гитлеровской оккупации Мисак Манушян вместе со своими французскими друзьями-патриотами был в первых рядах бесстрашных борцов Сопротивления. Мисак Манушян руководил партизанскими группами «Сталинград», «Чапаев», «Свобода», «Виктор Гюго».

В марте 1943 года Мисак Манушян организовал изумительное по смелости нападение на эсэсовцев в предместье Леваллуа-Перре. «Свободные стрелки» Манушяна привели в исполнение смертный приговор гитлеровскому коменданту Парижа фон Шаумбургу, генералу Риттеру и другим заклятым врагам Франции.

В ноябре 1943 года в результате черной измены предателя Мисак Манушян и его 22 боевых товарища попали в ла-

ПЫ ЭСЭСОВЦЕВ. 21 ФЕВРАЛЯ 1944 ГОДА В ПРЕДМЕСТЬЕ МОН-ВАЛЕРЬЕН ГЕРОИ БЫЛИ РАССТРЕЛЯНЫ. ЧЕЛОВЕЧЕСТВО НИКОГДА НЕ ЗАБУДЕТ САМООТВЕРЖЕННЫХ БОРЦОВ ПРОТИВ ФАШИЗМА. НАСКОЛЬКО МЫ ЗНАЕМ, ОДНА ИЗ УЛИЦ ПАРИЖА НАЗВАНА ИМЕНЕМ «ГРУППЫ МАНУШЯНА». В АРМЕНИИ ИЗДАНЫ КНИГИ СТИХОВ МАНУШЯНА.

МЫ УВЕРЕНЫ, ЧТО И НАРОД ФРАНЦИИ И НАРОДЫ СОВЕТСКОГО СОЮЗА БУДУТ БЛАГОДАРНЫ ЛИТЕРАТОРАМ И КИНЕМАТОГРАФИСТАМ, ЕСЛИ ОНИ СОЗДАДУТ ЯРКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ, ПОСВЯЩЕННЫЙ МИСАКУ МАНУШЯНУ И ЕГО ДРУЗЬЯМ.

ВОТ ПОЧЕМУ МЫ РЕШИЛИ ОБРАТИТЬСЯ СО СТРАНИЦ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» К ПИСАТЕЛЯМ И КИНОДЕЯТЕЛЯМ ФРАНЦИИ С ПРОСЬБОЙ ПОМОЧЬ СОБРАТЬ МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ СЦЕНАРИЯ ТАКОГО ФИЛЬМА.

НАМ КАЖЕТСЯ, ЧТО ЛУЧШЕ ВСЕГО БЫЛО БЫ СОЗДАТЬ ТАКУЮ КИНОКАРТИНУ СОВМЕСТНЫМИ УСИЛИЯМИ СОВЕТСКИХ И ФРАНЦУЗСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ. В КИНОСТУДИИ «АРМЕНФИЛЬМ», НАХОДЯЩЕЙСЯ В ЕРЕВАНЕ — СТОЛИЦЕ СОВЕТСКОЙ АРМЕНИИ, — ЭТА ИДЕЯ ПОЛУЧИЛА ПОЛНУЮ ПОДДЕРЖКУ. СТУДИЯ ИЗЪЯВИЛА ГОТОВНОСТЬ СОЗДАТЬ ФИЛЬМ О МАНУШЯНЕ В СОДРУЖЕСТВЕ С ФРАНЦУЗСКИМИ КИНОРАБОТНИКАМИ. МЫ НАДЕЕМСЯ, ЧТО ТАКОЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ ВСТРЕТИТ ОТКЛИК У КИНОДЕЯТЕЛЕЙ ФРАНЦИИ И ЧТО В РЕЗУЛЬТАТЕ БУДЕТ СОЗДАН ВОЛНУЮЩИЙ ФИЛЬМ О БЕССМЕРТНОМ ПОДВИГЕ МИСАКА МАНУШЯНА И ЕГО БОЕВЫХ ДРУЗЕЙ.

В. АМБАРЦУМЯН,
президент Академии наук Армянской ССР

Н. АРУТЮНЯН,
член Академии наук Армянской ССР

В. ВАГАРШЯН,
народный артист СССР

С. МАРТИРОСЯН,
генерал-лейтенант, Герой Советского Союза

Ст. ЗОРЬЯН,
писатель, депутат Верховного Совета СССР

М. МАНУШЯН,
вдова Мисака Манушяна, участница движения Сопротивления

Г. НЕРСЕСЯН,
народный артист СССР

В. ПАПАЗЯН,
народный артист СССР

Декабрь 1957 г.
Ереван

С. Фрейлих

СУДЬБА ГРИГОРИЯ МЕЛЕХОВА

«Тихий Дон» на экране!

Уже сам этот факт является событием для кино. Но не только для него. Это—событие и для нашей литературы, ибо одно из ее лучших творений в новой форме вторично предстает перед читателем и впервые перед многими зрителями: киноаудитория неизмеримо шире читательской.

Экранизация литературного источника начинается с разрушения его композиции. Здесь требуется мужество, чтобы расстаться с любимыми кусками романа, событиями и людьми, целыми сюжетными линиями. Отобранный материал получает новое внутреннее сцепление, организуется по законам другого искусства—кино, которое способно компенсировать потери и по-своему передать идею романа, силу его художественных образов...

Произошло ли все это при экранизации Сергеем Герасимовым романа Шолохова? Живет ли в фильме генеральная идея романа, не приглушены ли страсти эпохи, так ли свободно они живут в героях фильма и прежде всего в судьбе главного героя его—Григория Мелехова?

I

В пору выхода романа в свет по поводу Григория Мелехова возникли споры, и не потому что характер героя был крайне противоречив, а потому что при этих качествах он стал главным героем романа о победоносной революции. Многим критикам казалось, что конечное несовпадение судьбы главного героя с итогом революции—неразрешимое противоречие. Это был плод догматического мышления, основа его—вульгарная социология.

Вульгарный социолог, как правило, не ощущает художественности произведения. Он оголяет идею романа и прослеживает ее по его внешнему фабульному ходу.

Не случайно для Горького историей характера является не фабула, а именно сюжет.

Фабула только сообщает о герое. Сюжет—анализирует его, связывая с эпохой.

Познавая героя, мы познаем и время, которое его породило.

Судьба Григория Мелехова также дает нам возможность познать и время, хотя его судьба с временем не совпадает, они оказываются в конце концов в трагическом противоречии.

Это противоречие диалектическое. Раскрыв его, Шолохов показывает типичность исключительной судьбы.

В душе Григория спорили два человека. Один из них—трудовой, свободолюбивый казак толкал его страстную натуру к революции, которая превращала труд во владыку мира. Другой человек связывал его с миром собственнической психологии. Обе страсти бушевали в нем, брали в разное время друг над другом верх, пока не испепелили его могучую от природы натуру.

Трагедию Григория Мелехова Шолохов увидел глазами народа и поэтому оказывается на той нравственной высоте, с которой может вынести свой приговор герою. Это есть и приговор истории.

«Тихий Дон» (I и II серии). По роману Михаила Шолохова. Сценарий и постановка Сергея Герасимова. Главный оператор Владимир Рапопорт. Главный художник Б. Дуленков. Композитор Ю. Левитин. Звукооператор Д. Флянгольц. Киностудия им. М. Горького, 1957.

В качестве эпиграфа к роману взяты слова народной песни:

Ой ты, наш батюшка тихий Дон!
Ой что же ты, тихий Дон, мутнехонек течешь?
Ах, как мне, тиху Дону, не мутну течи!
Со дна меня, тиха Дона, студены ключи бьют,
Посередь меня, тиха Дона, бела рыбица мутит.

В старинной казачьей песне автор почерпнул название своей эпопеи, здесь и поэтическая формулировка темы романа, его основного конфликта.

Автору дорог тихий Дон, «студены ключи» мирной реки, и он горюет, что «наполнена волна в тихом Дону отцовскими, материнскими слезами»,—это также слова из эпиграфа к первой книге.

Шолохов показал сложные перипетии революции, он не приукрасил событий, трудностей и тех жестоких коллизий, которыми сопровождалось подавление контрреволюции. Именно контрреволюция повинна в кровопролитии—сам Октябрьский переворот стоил немногих жертв. Но внутренняя контрреволюция и интервенты стали на пути истории, и меч революционной диктатуры разил немногих, чтобы перестала литься кровь большинства.

Штокман в ответ на обвинение в жестокости говорит на митинге, что большевики за то, чтобы перестала литься кровь народа.

В романе Шолохов пишет:

«Не одно столетье назад заботливая рука посеяла на казачьей земле семена сословной розни, растила и холила их, и семена гнали богатые всходы: в драках лилась на землю кровь казаков и пришельцев—русских, украинцев».

Шолохов показывает, что революция—выход из этого векового противоречия, причем выход единственный: революция разрушает источник этого противоречия.

Глазами народа увиден в романе не только конфликт изображаемой эпохи, но и сама эпоха, природа и быт, люди и их взаимоотношения. Когда читаешь роман, вспоминаешь слова Горького о писателе, который является «органом слуха, зрения и речи общества».

Мир в романе встает в своей неповторимой конкретности.

Тихий Дон течет перед нами, и мы чувствуем его прохладу.

Мы ощущаем дурманящий запах степи, видим каждую былиночку в ней.

Вместе с Григорием с чувством острой жалости наблюдаем перерезанного им на покосе маленького дикого утенка, который таил еще в пушке живое тепло: «На плоском раскрытом клювике розовенький пузырек кровицы, бисеринка глаза хитро прижмурена, мелкая дрожь горячих еще лапок».

Автор замечает, как гром раскололся и осколки покатились за Дон, как повисла и задрожала на реснице Дуняшки капля свежего дождя. Какое надо иметь художественное чутье, чтобы так неожиданно и просто, столь незначительной деталью завершить портрет трепетной поэтичной девушки, всем своим существом тянущейся к новой жизни, радующейся и дождю, и грому, и солнцу!

Шолохов обращается к быту и самым тщательным образом его выписывает, но он не бытописатель. Он использует подлинные документы эпохи, изображает реальные исторические лица, но пишет не историческую хронику.

Сила этого романа в его истинной художественности. Писатель не подсказывает нам мысли, он возбуждает их в нас, рисуя картины жизни.

Шолохов глазами казака-земледельца видит природу: «Большая Медведица лежит сбоку Млечного пути, как опрокинутая повозка с косо вздыбленным дышлом».

В самого же труженика-казака он всматривается глазами художника, вышедшего из недр трудового народа и сформировавшего там свои эстетические воззрения.

Писатель любуется Григорием, когда тот косит. Но вот Григорий попадает в имение Листницких, и вскоре писатель замечает: «Легкая, сытая жизнь его портила. Он обленился, растолстел, выглядел старше своих лет». Стоит Григорию, сопровождавшему на охоте старика Листницкого и увлеченному травлей волка, оказаться на родной пашне, и все это ему показалось забавой, тенью жизни: настоящей жизнью была вот эта пашня, где он прежде трудился, и Григорий сразу охладел к охоте.

С симпатией рисует автор образ Натальи, и ощущать ее красоту не мешают ему ее «большие, раздавленные работой руки».

Вместе с тем любовь к народу у Шолохова ничего общего не имеет с той жалостливостью к бедному человеку, которая в прошлой литературе породила столько сентиментальности.

Народность Шолохова—мужественна своей партийностью. Он не скрывает противоречий в самом народе. Мы встречаем на страницах романа слугу Листницких—Вениамина.



«ТИХИЙ ДОН»

Страшная фигура! Вениамин, держа при генерале поднос, на который тот, будучи больным, выплевывал разжеванные котлетки, решил—не пропадать добру и стал съедать остатки котлеток; от этого он вскоре стал гладким и был очень доволен.

Шолохов нисколько не жалеет Вениамина, хотя понимает, что тот жертва вековой кабалы, убившей в нем человека.

Обнажая противоречия, художник остается беспощадным и к своему главному герою. Но раскрывая его сложный характер и объясняя его, он идет в глубь социальных противоречий эпохи, разрешаемых в войнах и классовых битвах.

Впервые с такой силой изображены патриархальные отношения предреволюционной России.

Мы ощущаем, как эта патриархальность уходит в глубь веков, видим социальные силы, психологию людей, стоящих на страже этой старины.

Раскрыты силы, которые ведут общество на слом старых отношений.

Объяснена трагедия героя, ставшего на перепутье между этими силами, между вчера и завтра своего народа.

В романе Шолохова узнается эпоха, ибо ее противоречия запечатлены в людях, в их психологии и запечатлены с той огромной страстью и вдохновением, которые дарят нам художественные памятники непреходящего значения.

II

Основной принцип, который положил Сергей Герасимов в основу работы над воссозданием эпопеи Шолохова, можно охарактеризовать тремя словами: «Ближе к роману!»

Разумеется, речь шла не о копировании. Ближе к роману—значит ближе к его основной мысли, к его внутреннему драматическому движению, к его образам.

Ближе—это значит заинтересовать зрителя фильма тем, чем заинтересовывает читателя роман.

В романе много места уделено любви героев.

Много в романе баталий, драматических военных приключений.

Герасимов использует в достаточной мере и тот и другой материал, но не делает фильм ни любовным, ни военно-приключенческим. Он формирует действие так же, как оно развивается в романе. Жизнь народа, история его есть сюжет романа. Это же стало и сюжетом фильма.

Сохраняя основной ход романа, автор сценария материал его последовательно нарезает тремя крупными кусками для трех серий.

В первую серию вошли события первого тома: жизнь Мелехова в предвоенный период; любовь Григория и Аксиньи; вынужденная женитьба его на Наталье и бегство его с Аксиньей в имение Листницких; начало войны, фронт и первый бунт раненого Григория в госпитале; прибытие его в отпуск домой, разрыв с Аксиньей и возвращение в свою семью.

Во вторую серию вошли события конца империалистической войны, свержение царизма и начало революции; после развала фронта Григорий остается с большевиками в Красной Армии; показаны его колебания, приведшие его в белую повстанческую армию; вторая серия заканчивается эпизодом, где в кавалерийской атаке Григорий рубит красных моряков-пулеметчиков и, потрясенный этим, осознает трагичность своего положения.

Остальной материал романа войдет в третью серию, над которой Герасимов продолжает в настоящее время работать.

Каждый из этих трех больших кусков был внутренне стилистически и композиционно переработан.

Цель одна—уплотнение материала, восстановление внутренних связей, сцеплений.

В романе есть сцена сходки у Штокмана, где присутствует Кошевой. И есть другая сцена—приход Григория после его разрыва с семьей к Кошевому. В романе сцены эти удалены друг от друга.

В картине одна сцена врезается в другую: Григорий, разыскивая Кошевого, находит его у Штокмана, присутствует при беседе, и потом уже идут они к Кошевому.

В романе сцены эти соединяло повествование. Теперь они увязаны друг с другом в своем объективном ходе, которого требует драматургия.

В фильм не вошла сцена рыбной ловли, но реплику Григория, признавшегося Аксинье, что запах ее волос дурманит его, сценарист сохраняет и использует в разговоре героев на покосе. Новая сцена была бы статичной без этой реплики, с ней она передает не только чувство Григория к Аксинье, но и зарождение этого чувства.

Так из ушедшего за кадр материала романа отцеживаются золотые крупицы и вплавливаются в образы сценария.

Сравнение внутриэпизодных связей романа и сценария говорит о тщательной работе сценариста. Но здесь мы обнаружим больше тщания, чем в поисках общей композиции сценария. Об этом невольно думаешь, когда ощущаешь несколько ослабленный темпо-ритм первой серии и, наоборот,—перенасыщенность событиями второй, переходящую иногда во фрагментарность. Тут, может быть, и сказалось чрезмерно педантичное следование фабуле романа—иногда, чтобы лучше увидеть, надо подальше отойти. Ряд моментов—в том числе существенных—сценаристу пришлось отметить пунктиром: приезд Краснова и связь его с общим ходом событий, тема интервенции, страдания Дуняшки Мелеховой в связи с тем, что она и ее возлюбленный Мишка Кошевой оказались в разных лагерях,—все это выражено именно иллюстративно и нечетко.

Потери при экранизации любого романа неизбежны. Но они могут происходить по различным причинам: в одном случае материал романа приспосабливается к формально понятой четкости композиции и привычным признакам драмы, при этом он неизбежно теряет свежесть, богатство содержания.

В другом случае—пиетет перед литературным оригиналом, боязнь сковать его целесообразной для другого искусства конструкцией приводит к тому, что материал романа теряет внутренние связи и цельность. Без четкого знания романа зритель не всегда эти связи поймет.

Если адресовать один из этих упреков автору сценария «Тихого Дона», то уж, конечно, второй. Но при этом не надо забывать следующее: Герасимов-сценарист писал для режиссера Герасимова, рассчитывал на возможности именно его метода.

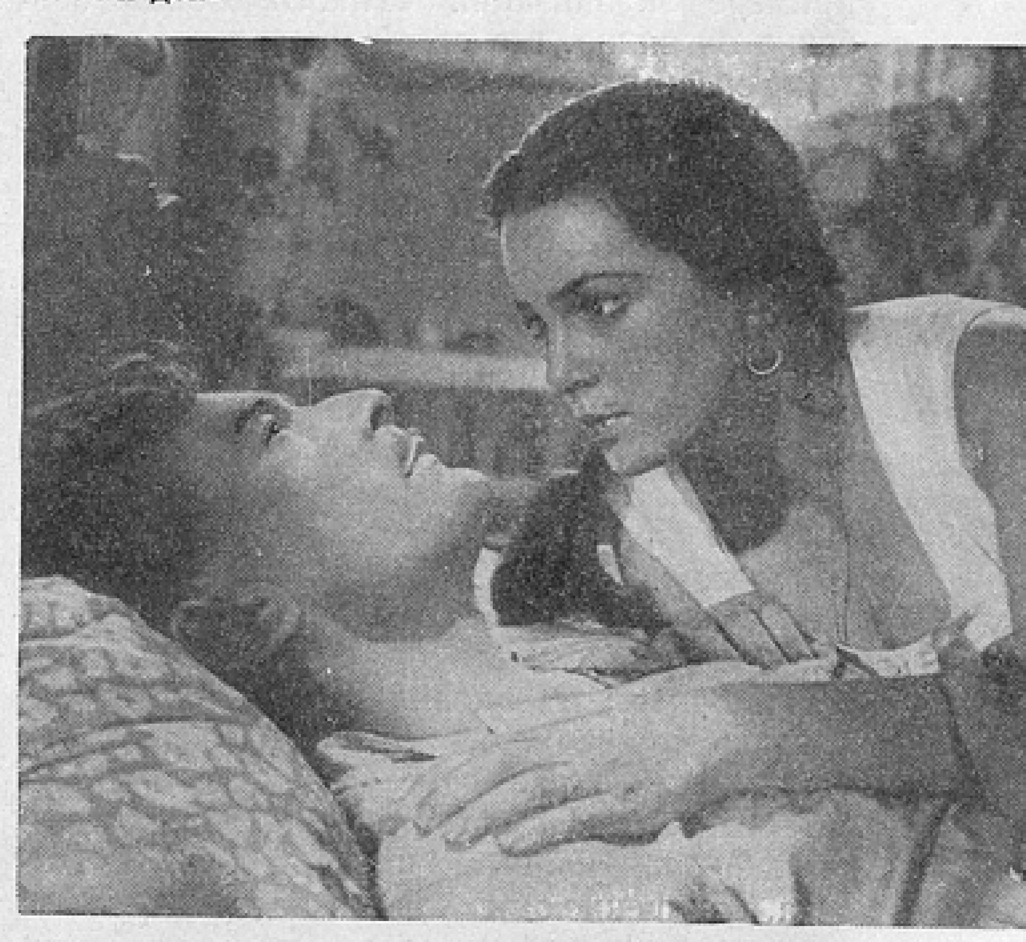
И действительно, режиссер вошел через сценарий в роман, поднял в нем пласты, не затронутые сценаристом.

Вероятно, другой режиссер по-своему экранизировал бы роман Шолохова, может быть, попытался бы, уложив роман в две, а то и в одну серию, достичь более стройной драматической композиции.

Герасимов пошел по пути воспроизведения литературной формы романа.

Он всегда стремился к использованию на экране возможностей литературы, силы анализа, которой обладает проза, стремился к глубокому внедрению в подтекст, к раскрытию психологии человека во всех ее нюансах. Это стало своеобразием режиссера, которое

«ТИХИЙ ДОН»



мы ощутили уже в первых его работах. Многим казалось, что Герасимов вступал в противоречие с основными законами кино как искусства драматического. И в самом деле, когда возникал спор между драматизмом жизни и драматизмом формы (этот спор с момента существования драматургии возникает всегда, ибо жизнь всегда опережает драматическую форму и требует ее эволюции), Герасимов отдавал предпочтение первому. И это не было пренебрежением к средствам воплощения. Это был поиск нужной формы, которая выразила бы содержание таким, каким его видит художник. А стиль начинается с вӣдения.

У истинного художника и недостатки своеобразны, ибо они являются продолжением его достоинств. Зато такой художник никогда не эклектичен.

Если хотя бы мысленно проследить творческий путь Герасимова от его юной картины «Семеро смелых» до мужественного «Тихого Дона», то увидим, что зрелость не отреклась от юности, а лишь впитала ее и усовершенствовала. Придирчивый глаз и в этой могучей эпопее отметит места, где конструкция и содержание не совпадают, и снова в таком случае художник отдает предпочтение содержанию. Но зато вряд ли теперь кто скажет, что метод повествования, избранный Герасимовым, противоречит законам киноискусства. Напротив, может быть, именно теперь, на примере экранизации «Тихого Дона» особенно очевидно, что своей многолетней работой Герасимов способствовал раскрытию возможностей кино, природы драматургии экрана.

Экранизация—такое же творчество, как и непосредственное отражение жизни, ибо литературный источник здесь является для автора фильма объективной действительностью. Автор должен сохранить художественное своеобразие оригинала, но сможет это сделать лишь проведя материал через свое вӣдение.

Так в новом произведении как бы сливаются два художника.

Мы ощущаем в фильме Шолохова—его могучий талант, широкое дыхание его романа, клокочущую страсть его героев.

Мы узнаем на экране и Герасимова, его прежнюю манеру, обогащенную теперь—как мы покажем ниже—новыми приемами выразительности. По-прежнему нас восхищает тонкое проникновение в психологию человека, ощущение оттенков его настроения. Мы видим не только поступок персонажа, но ощущаем и побудитель, который заставляет человека действовать. Не заметив этого, мы не поймем, почему фильм, идя точно по роману, не является простой иллюстрацией его. Фильм не просто сообщает, что было с героями романа, а средствами другого искусства наглядно показывает, к а к все произошло.

Герасимов экранизировал не фабулу романа, а сюжет его, экранизировал характеры.

Для передачи того, что думает герой, Герасимов обращается не к дикторскому тексту, а к актеру.

Вследствие неумелого использования дикторского текста в ряде наших картин разобщены и з л о ж е н и е и и з о б р а ж е н и е. Здесь за зрителя начинает думать диктор, и зритель больше не соавтор художника.

В «Тихом Доне» изложение и изображение совпадают.

Совпадение это—в актере. Как и прежде, на него главная ставка режиссера. С помощью актера он ведет действие, вторгается в тайники романа, извлекает оттуда драгоценные россыпи повествования, делая их достоянием зрителя.

Вспомним, для примера, сцену, когда старики Мелеховы и сваха привозят Гришку сватать Наталью. Сначала состоялся спор старших: богач Коршунов не хотел отдавать дочь за менее обеспеченного человека, а потому говорил: «рано». Его уговаривают все, в том числе собственная жена. И вот Пантелей Прокофьевич просит: «Кличь дочерю, Мирон Григорьевич, поглядим». Появляется Наталья. Она в нерешительности останавливается в глубине кадра, затем идет на нас; бросив лукавый взгляд на жениха, она улавливает его простое любопытство (ведь его властный отец привез сюда, чтоб оторвать от любимой Аксиньи); восторг гаснет в ее глазах, она возвращается на место, губы ее дрогнули, она пыталась себя сдержать, отвлечь себя тем, что вдруг скомкала конец фартука, но посмотрела на родителей и заплакала. Сколько оттенков души своей героини обнажила в этой сцене молодая артистка З. Кириенко. Она сыграла не просто «эпизод», она сыграла судьбу женщины.

И это как раз не иллюстрация к роману.

В романе такой сцены вообще нет. Есть спор родителей о приданом, который кончается замечанием автора: «В горнице доканчивали третью бутылку водки; сводить жениха с невестой порешили на первый спас».

Замечание это развернуто в действие, в котором использованы указания автора романа о состоянии Натальи и Григория, находившихся в это время совсем в другом месте.

О невесте было сказано в романе: «Наталья сидела в дальней угловой комнате на лежанке, сушила слезы узким рукавом кофточки. Пугала ее новая, стоявшая у порога жизнь, томила неизвестностью».

О женихе, который встретил на улице Аксинью: «Чувствовал Гришка после встречи с ней сосущую тоску».

Герои с этим настроением вошли в сцену и определили ее драматизм. Даже образ порога жизни использован в мизансцене.

Сцена соткана из материала романа и стала важной в драматургии фильма, в завязке драматической истории сведенных чужой волей Григория и Натальи.

Вспомним и приезд с фронта раненого Евгения Листницкого и встречу его с отцом.

В романе их встреча осталась «за кадром» и увидена только мельком глазами Аксиньи:

«Аксинья подала ужин в столовую и пошла звать к столу. Заглянув в замочную скважину, увидела: старик, припав к сыну, целует его в плечо; шея его, в старчески дряблых складках, мелко трясется. Подождав несколько минут, Аксинья заглянула вновь: Евгений в распахнутом защитном мундире стоял на коленях перед большой раскинутой на полу картой».

Снова фраза романа развернута на экране в сцену, очень значительную по своему внутреннему содержанию.

К дому генерала Листницкого подъезжает коляска. «Здравствуй, пан!»,—приветствует дед Сашка. И вот уже Евгений—он спешит, снимает в передней шинель. Генерал спускается по лестнице, мы его еще не видим, но раздается его сухой кашель и возглас: «Женя!» Объятья, и отец ведет Евгения в свою комнату. Сын хромает, на лице его выражено тщеславие. «Ну и слава богу! И все. И все. И все»,—на ходу говорит старик. Старый вояка гордится боевым ранением сына. В то же время «и все», троекратно повторенное, выдает его волнение по поводу случившегося и радость от того, что все кончилось и наступила теперь эта минута встречи. Эту минуту очень хорошо сыграли актеры и особенно А. Шатов, исполняющий роль отца. Очень точно передана взбудораженность старика. Вот он по ковру подходит к дивану, с какой-то важной деловитостью загибает полы—словно кавалерийской шинели—стеганого халата и, присев на диван, где уютно расположились два породистых гончих пса, приглашает сесть рядом сына. «Женя!»—на высокой ноте обращается старик ...Он собирается вести важный разговор, но, взбудораженные встречей, они снова обнимаются. Вот и все. Эта минута сыграна, и режиссер вовремя дает затемнение.

Небольшое событие произошло в этой сцене «отец и сын», но она выражает гораздо больше самого этого события, как всякое художественное обобщение.

Трудно пересказать все удавшиеся режиссеру сцены... Вспомним безымянную девочку, дочку той женщины, у которой командир белой сотни Мелехов был на постое. Собираясь пить чай, Григорий вынимает из кармана платок, разворачивает его—в нем кусок сахара. Девочка стоит у стены и наблюдает за Григорием. Тот не смотрит на нее, колет сахар и неожиданно протягивает кусок девочке. Девочка поднесла было сахар ко рту, но вдруг отдает его матери, а та бросает его в ящик кухонного столика. Захлопнув ящик, мать оценила происшедшее. Плечи ее вздрагивают, она закрывает лицо руками, чтобы скрыть слезы. И снова всю гамму чувств передали актеры, наилучшим образом расположенные в кадре режиссером. Строится и монтируется сцена так, что все время в центре остается девочка. Мать у своего столика стоит спиной к Григорию, они—враги: муж этой женщины, отец девочки, ушел с красными. Кусок сахара, перешедший от Григория через руки девочки в руки матери, дает общение партнерам. Проявляется чуткость Григория к девочке, а через нее и к семье человека, с которым он еще недавно был в одном строю. Мы понимаем волнение матери: надо было вернуть Григорию сахар, но где достанешь теперь еще кусок сахара? И она не позволяет его съесть даже дочери; конечно, это все импульсивные движения—осознав их, мать плачет. Девочка всего этого не понимает, но она главный герой сцены, решившей тему: девочка, лишенная детства. Надолго остается в памяти ее портрет, великолепно исполненный оператором Владимиром Рапопортом: на фоне белой стены крестьянского дома стоит она с большими умными глазами, познавшими уже грусть и страдание.

Приведенные сцены по своему существу камерные. В них очень важна интимная интонация. Мы всегда ощущали ее в картинах Гера-



«ТИХИЙ ДОН»

симова. Но иногда это выражалось в «шепотке», очень изящном, но нередко наводящем на ложный след—за ним в подтексте ничего не было. В этой картине нет и следа подобного «шепотка», но не потому что исчезла интимная интонация, а потому что в ней отдается звучание большой грозной жизни.

Столь же убедительно воссоздается в картине и сама реальная атмосфера этой большой жизни.

Вспомним, как показан момент, когда война врывается в мирную жизнь людей. Широко раскинулась степь—место радостного и адски тяжкого труда землепашцев. Семья Мелеховых убирает хлеб. Жара! Дарья томится: «Ой, господи! Искупаться бы». И вдруг из глубины степи мчится всадник. Группа застывает, с тревогой следя за его приближением. «...бегет. Шибко»,—замечает Петр. «Ты гля, как пылит»,—говорит Наталья. «Так и коня запалить можно», —по-своему оценивает происходящее бережливый хозяин Пантелей Прокофьевич.

Объявив с общего плана: «Сполох!», всадник сворачивает по степи направо к другим станам. Мы еще не поняли, в чем дело, а Петр уже вскочил на неоседланную лошадь и, пригнувшись, бросает ее в намет, ударяя ладонью по ее шее. Очень точный жест для этого парня, у которого на спине рубаха густо промочена крестьянским трудовым потом. Старик остался с двумя бабами, и тут только их осенило. «Война!»—вырывается у Натальи. «О господи!»—стонет Дарья. Старик, следивший за скрывающимся вдали Петром, резко поворачивается к ним и ожесточенно бросает: «Цыц-те».

В этой сцене у каждого своя реакция. У Петра, у женщин, у старика, который зол вовсе не на баб, а на себя, ибо он уже стар и хром и поэтому должен здесь остаться с бабами.

В композиции сцены передано и общее ощущение перелома, который произошел в жизни с известием о войне. Ускакавший отсюда Петр унес с собой мир. Вдали скачут и другие мужчины и тоже на неоседланных лошадях—только что на них косили, но теперь это уже не

рабочие лошади, а боевые кони, и казаки уже не пахари, а солдаты, воины.

Очень точна мысль этой сцены. Она реализована в конкретных связях жизни. Через поэзию мы познаем эти связи и приходим к мысли, которая заставила художника создать эту сцену. Этим художник добился главного: заставил нас увидеть событие его собственными глазами.

Умение показать событие через человека особенно важно в массовых сценах.

Обратимся к первому эпизоду империалистической войны в картине и посмотрим, как герой изображен в баталии.

В лощине, слегка окутанной дымкой тумана, стоит наизготовке кавалерийский эскадрон. Суровые лица конников-казаков. Тут много наших знакомых, но поначалу мы никого почти не отличаем—военная форма сделала их схожими, отрешила от семейных связей, от быта, от всего, чем они жили еще вчера. Звук горна напоминает, что они уже своей судьбой не распоряжаются. В первой шеренге сотни Григорий Мелехов. Он должен быть первым, ибо нас уже убедили, что он—главное лицо картины, в нем теперь и персонифицируется сотня. Аппарат выделяет две фигуры: Григория и его соседа.

— Мелехов, ты не робеешь, а?—тихо спрашивает сосед.

— А чего робеть-то?—роняет Григорий, с любопытством всматриваясь в сторону противника.

— Как же, может, ныне в бой пойдем.

— Ну и пущай!—отвечает Григорий.

Мы даже не разглядели лица соседа, но реплика его помогла оттенить непоказное, естественное мужество Григория.

И вот приказ: «Пики к бою, шашки вон! В атаку рысью арш! арш!»

Сотня срывается с места и превращается в лавину. Мы ощущаем этот стремительный поток и в то же время не теряем в нем человека.

Можно на экране по-разному не терять из виду человека в бою.

Можно монтировать крупные планы героя с общими планами баталии—монтаж здесь немало скажет нам о происходящем.

Можно добиться большего: показывать изменение состояния героя на фоне происходящего события.

И, наконец, уловить взаимодействие человека и события. В этом взаимодействии рождается энергия, которая не может быть заранее учтена и часто вносит существенные поправки в стратегические планы.

Режиссер и актер наглядно показали, как это происходит.

Уже перед боем в настороженном спокойствии Григория, в его презрительном «Пущай!» мы ощутили мужество его. Оно определило линию поведения его с самого начала атаки, когда он мчится с пикой наперевес, ловко подбросив, перехватывает ее, прежде чем пронзить преследуемого солдата. Разгоряченный Григорий вырывает шашку из ножен—обстановка им овладевает, определяет его психо-физическое состояние, которое хорошо почувствовал актер, выразив его в ожесточенности Григория. Теперь он преследует бросившего оружие солдата с ворсистым рыжим ранцем на спине и рубит его наповал. Остывший и смертельно усталый Григорий склоняется над трупом врага в горьком размышлении о судьбе этого человека и о своей собственной. Теперь мы ощутили человечность Григория.

Так характер героя блеснул в процессе баталии своими гранями: мужество, бесстрашие, ожесточенность, человечность.

Вероятно, не раз пришлось повторить перед аппаратом эту дьявольски трудную сцену,

«ТИХИЙ ДОН»





«ТИХИЙ ДОН»

чтобы не только поставить, но и зафиксировать на пленке решающие моменты битвы и раскрыть на наших глазах духовную жизнь ее участника.

Подобные сцены в картине говорят о том новом, что появилось в творческом почерке Герасимова-режиссера: о стремлении к обобщенности. Это не идет вразрез с его прежними приемами характеристики, но наряду с мелкой кистью он столь же уверенно стал применять кисть крупную, набрасывая ею лица и обстановку широкими, яркими мазками.

Так, например, крупной кистью набросана последняя в фильме баталия империалистической войны. Она тоже начинается с реплики Григория, сказанной в зловещей тишине перед атакой: «Молчат. Подпущают ближе. А я боюсь ноне, и не совестно мне. А что если зараз повернуть и назад. Ге?» Казаки сидят в седлах, как привязанные к ним. Аппарат проходит по лицам, усталым и разочарованным. В следующей сцене мы увидим развал фронта, но начался этот процесс в душах солдат, и это было показано в короткой, но выразительной сцене.

В этой картине в большей степени, чем прежде, мы видим расчет режиссера на художественные возможности монтажа.

Четок внутриэпизодный монтаж в сцене избиения Григорием Листницкого: на всем скаку мчит Григорий для расплаты за Аксинью; настороженно поворачивает голову Листницкий, смена плана—и в том же ракурсе—голова трепещущей от быстрого бега лошади; а поваленный и захлестнутый кнутом Листницкий, отбивающийся ногами, перемежается в учащенном ритме крупным планом бьющих о землю копыт лошади. Непосредственно избиваемого Листницкого мы видим ровно столько, чтобы удовлетворить вместе с Григорием жажду мести, но не больше: остальное переходит в отраженный план благодаря внутрикадровому монтажу, обогатившему ритм и драматизм эпизода.

Другую функцию выполняет межэпизодный монтаж. Сцена измены Аксиньи переходит на крупный план Григория в госпитале. Голова его забинтована, единственный здоровый глаз выражает его одиночество и тревогу. Это ощущение как бы связано с предыдущей сценой и подготавливает нас к тому, что Гаранжа сейчас так легко сможет Григорию «сердце разворошить» и тот устроит бунт в присутствии посетившего госпиталь лица царской фамилии.

Сцена казни Подтелкова переходит на крупный план Григория: монтаж помогает актеру играть бушующие в герое сомнения и мучительные размышления о жизни.

Вместе с тем монтаж мстит за себя, когда он неудачно применен. В первой серии показана Наталья, лежащая утром в кровати, в следующем куске—идет по комнате, потягиваясь, Дарья. Зритель думает, что это встала Наталья—ибо так домыслил за него монтаж.

В драматургии фильма особую роль играет звукозрительный монтаж. Речь идет не о роли шумов в создании атмосферы действия, а о сочетании звука как элемента драматургии со зрительным пластическим куском.

В сцене покоса приближающийся звук косы Григория и изображение настороженно лежащей Аксиньи создают такое же драматическое напряжение, как непосредственное общение партнеров в кадре, получая при этом дополнительную выразительность.

Еще более интенсивно использован звукозрительный монтаж в эпизоде, когда перед приходом белых Григорий и Мишка Кошевой обдумывают пути жизни.

В кульминационный момент раздается набат. Тревожный звон колоколов разъединил Мишку и колеблющегося Григория; набат этот, создавая второй план, действует наравне с первым, зрительным планом, врываясь в него, решая судьбу изображенных в нем людей.

III

Обобщенный метод изображения имел принципиальное значение для характеристики двух противоположных лагерей: контрреволюции и большевиков.

В первом проходят много лиц: член монаршей фамилии, представители буржуазии, гимном приветствующие на банкете интервентов, генерал Краснов, белое офицерье. Офицеры очень разные: дворянин Листницкий и казак Петр Мелехов; имеющий свои твердые понятия о чести Калмыков и Митька Коршунов—беспринципный, гнусный человек, ставший карателем.

Все они находятся на острие силы, отстаивающей старый мир.

Большая художественная удача—фигура Калмыкова, четко и убедительно исполненная артистом М. Глузским.

В эпизоде на станции Нарва сила Калмыкова наталкивается на другую силу—большевика Бунчука, и разыгрывается одно из самых драматических событий фильма.

Калмыков везет эшелон на подавление революции в Питере. Эшелон дальше продвигаться не может, и Калмыков сообщает о приказе разгружаться и идти на Питер походным строем.

Мешает этому Бунчук—бывший сослуживец Калмыкова, прибывший сюда по поручению питерского пролетариата.

Калмыков арестовывает Бунчука, но слово большевика доходит до массы солдат, и положение изменяется: разоружаются белые офицеры, и вот Бунчук ведет Калмыкова в ревком гарнизона.

Но Калмыков сам решает свою судьбу. Он неистовствует, оскорбляя Бунчука, его партию, Ленина, грозит неминуемой расправой над большевиками. Калмыков заставляет Бунчука обнажить оружие, а оказавшись под дулом революльвера, истерично рвет на себе ворот: «Смотри, как умирают русские офицеры». Прозвучал выстрел, и все кончилось: Калмыков вскрикнул и, зажав рукой рот, падает; удивление, а за ним ужас смерти промелькнули на его лице. Эти подробности страдания и человеческой слабости сделали фигуру Калмыкова живой и убедительной.

В этой сцене и в обрисовке характера Калмыкова был точный художественный расчет: в фильме имя Ленина впервые упомянуто устами врага. Оно сразу расширило масштаб происходящего, напомнило, что здесь только один участок борьбы, что есть на свете этот великий человек, возглавляющий в с ю борьбу; браня Ленина, Калмыков возвеличил его, а себя унизил, ибо показал свою историческую ограниченность, свою ничтожность.

«ТИХИЙ ДОН»





А Бунчук? Он сам был потрясен, и актер П. Чернов в этой сцене хорошо передал потрясение, проведя своего героя через все этапы к закономерному выстрелу. Когда подбежал к Бунчуку его спутник и спросил: «За что ты его?»—Бунчук в ответ рубит свою формулу, которую только что открыл на наших глазах:

— Мы их! Или они нас! Середки нет!

И «середки» действительно не было: Бунчук попадает к белым, и те учиняют над ним расправу.

Надо сказать, что в решении образов большевиков есть «тактические» просчеты. Умирающая у пулемета подруга Бунчука Анна кажется нам цитатой из другого произведения. Не вполне убедителен и Штокман в первом своем появлении на мельнице—не верится, что он смог повлиять на разбушевавшихся казаков. Впрочем, это не самая сильная сцена и в романе Шолохова, да и актер В. Шатуновский здесь нетворчески повторил интонацию, которую ему подсказал режиссер.

«Стратегический» же план режиссера в изображении большевиков себя оправдал. Мы имеем в виду прежде всего образ Подтелкова, созданный актером Н. Муравьевым. Он мало детализирован, но мы верим ему, верим его неуемной силе, физической и нравственной. Он чем-то напоминает Тараса Бульбу, когда в сцене казни, оттолкнув палачей, сам набрасывает на себя петлю. Последним словом он борется против врагов, за этих обманутых людей, которые стоят перед ним. Он умирает «агитационно», как пламенный большевик.

Как отголосок на эту смерть—заколыхалась, заволновалась масса, двинулась с места, а навстречу движению, плача, с ребенком на руках пробивается женщина; панорама выхватывает движение, аппарат фиксирует дом и за окном ребенка в короткой рубашонке. Очень ненавязчивый и очень необходимый последний штрих панорамы, дорисовавший мужество большевика, погибшего за этих людей.

Среди образов большевиков наиболее подробно выписан Михаил Кошевой. Его очень хорошо понимает и чувствует Герасимов, может быть, потому, что работал над образом Олега Кошевого, человека иного поколения, но внутренне близкого своему идейному предшественнику и однофамильцу. Свое ощущение режиссер передал и актеру Г. Карякину—его Кошевой очень похож на героя в романе и внутренне с ним не расходится. Он убедителен в бытовых сценах (свадьба, рыбная ловля). Очень правдив и в сцене, когда, истерзанный повстанцами, добирается ночью домой и, взобравшись с помощью матери на коня, полумертвый уходит в темноту.

Когда мы вновь видим Кошевого за столом ревкома—перед нами уже новый человек: вчерашний мальчик прошел борьбу и страдания. Правда, стоит лишь появиться рядом поседевшему в ссылке Штокману, и Кошевой кажется нам опять юным. Это ощущение масштаба характера очень важно. В Штокмане мы угадываем завтрашнего Кошевого—усиливается динамика образа.

В романе «Тихий Дон» образы большевиков не выписаны столь глубоко и конкретно, как, скажем, Мелехов или коммунист-двадцатипятитысячник Давыдов в «Поднятой целине». Была опасность при экранизации еще более ослабить эту линию: за экраном оставались авторские размышления о смысле происходящей борьбы.

Автор экранизации избежал этой опасности и тему большевиков верно решил в самой композиции второй серии: начинается она с появления в окопе большевистской листовки. Мы только что увидели ужасы империалистической войны, и вот листовка зарождает в солдатах мысль о единственном выходе из этого кошмара. Кончается вторая серия панорамой расположившихся после неудачного боя красных войск и словами Кошевого: «Ну, ничево, ничево! Это мы ишо поглядим, чья переважить!» Это не формальное обрамление: между таким началом и таким финалом второй серии развертываются и действуют те силы, которые несут в себе положительное начало жизни и разрыв с которыми для Григория будет в конце концов означать разрыв с самой жизнью.

IV

С. Герасимову удалось решить сложную проблему экранизации «Тихого Дона» потому, что и писатель и художник кино пользуются одним и тем же методом социалистического реализма. Именно метод, способствующий бесконечно глубокому познанию жизни и разнообразному применению художественных приемов, дал Герасимову возможность сохранить в фильме Шолохова и не потерять себя.

Основа этого метода—народность.

Народность всегда была отличительной чертой реалистического ви́дения жизни.

Взаимосвязь эту глубоко раскрыл Энгельс в своем письме к Лассалю по поводу его тра-



«ТИХИЙ ДОН»

гедии «Франц фон Зикинген»: «При моем взгляде на драму, согласно которому за идейным моментом не следует забывать реалистический, за Шиллером—Шекспира, привлечение тогдашней столь удивительно пестрой плебейской общественности доставило бы еще совсем новый материал для оживления пьесы, неоценимый фон для разыгрывающегося на авансцене национального движения дворянства, оно впервые осветило бы по-настоящему само это движение. Какие причудливо характерные образы дает эта эпоха разложения феодальных связей в лице правящих королей без копейки денег, нищих ландскнехтов и авантюристов всякого рода—фальстафовский фон, который в исторической драме этого типа был бы еще эффектнее, чем у Шекспира! Но, кроме того, мне кажется, что именно это невнимание к крестьянскому движению есть тот пункт, по вине которого вы и само национальное движение дворянства изобразили, помоему, неправильно в этом отношении и вместе с тем упустили из виду подлинно трагический элемент в судьбе Зикингена».

Три момента связывает Энгельс между собой: идейность, реализм и правдивый исторический фон—в одном случае в виде «пестрой плебейской общественности», в другом—«крестьянского движения».

Без связи с эпохой, с крестьянским движением был упущен подлинно трагический элемент в судьбе Зикингена.

Связь с историческим фоном дает возможность не «шиллеризировать», а «шекспиризировать», то есть не провозглашать идеи через своих персонажей, как через рупоры времени, а объяснять через характеры, сформированные эпохой.

Не случайно, что будущее драмы Энгельс видел в слиянии идейной глубины и шекспировской живости. С этим Энгельс связывает необходимость черпать мотивы поступков людей в «историческом течении», причем важно, чтбы мотивы эти выдвигались «самородно на первый план», а не в «аргументирующих речах» персонажей.

Энгельс не только указал на преимущества, но и показал суть принципов «шекспиризирования».

Социалистический реализм впитал в себя эти принципы изображения исторических событий и развил их на новом этапе общественного развития.

Черпая мотивы поведения своих героев в «историческом течении», художник социалистического искусства обращается к изображению народа—творца истории, чья жизнь и есть главное историческое течение.

Отсюда в искусстве дальнейшая активизация фона, который собственно перестает быть фоном, ибо фон и авансцена слились.

В эпопее Шолохова течение сюжета—это течение народной жизни. Узловые моменты романа—массовые сцены.

Герасимову пришлось сохранить до двухсот персонажей романа, чтобы запечатлеть коллективный образ народа, и прежде всего донского казачества, и мы увидели его на экране во всей конкретности: многоликим, причудливым, ярким, самобытным в своих нравах, обычае, языке—словом, во всем том, что создает неповторимый колорит национальной жизни. Жизнь этих людей изображена с сочувствием, но не идеализирована. Показано белое контрреволюционное движение, в котором так или иначе участвовало большинство донского казачества. Связывая с этим судьбу Григория Мелехова, автор фильма вслед за Шолоховым находит подлинно трагический элемент этой судьбы.

Революция привлекла к себе Григория, в ней он нашел выход своей бушующей энергии. Но с фронта он вернулся в край, по выражению Ленина, «оторванный от общерусской демократии». Григория захлестнуло белое движение, которое вдохновлялось сословными предрассудками. Считая себя слугой народа, он оказался слугой контрреволюции.

V

Из двухсот персонажей, перешедших со страниц романа, многие, конечно, стали мимолетными, безымянными. Но не стали они безликими, ибо и в массовке каждый имеет свою линию поведения. Основные массовые сцены сняты на месте самих событий, отсюда широкая возможность выбора типажа.

Герасимов, если так можно выразиться, актерский режиссер. Это как раз то, что всегда в истории кино противостояло типажному методу, для которого натура должна была обладать лишь определенной внешностью и такой вписывалась в кадр наряду с другими элементами живописной композиции.

Конечно, были и другие способы использования типажа. Так, у Эйзенштейна в «Броненосце» играли не актеры, но типаж для него был то же, что натура для живописца: он находил в нем зерно задуманного характера и затем развивал его в драматургии фильма.

Нечто подобное мы наблюдаем и в картине «Тихий Дон», где участвует много непрофессионалов. Но и со статистами режиссер достигает художественного результата. Да иначе не было бы и главного итога: судьба Григория Мелехова раскрыта и в этих лицах.

Она и в обстановке, которую очень хорошо воспроизводят оператор Владимир Рапопорт и художник Борис Дуленков. Достойна войти в учебники снятая оператором панорама свадьбы—кусок реальной жизни, увиденной чутким глазом художника. Рапопорт показал себя и великолепным живописцем. Мы ощущаем дыхание осени в сцене, когда несчастная Наталья возвращается домой, униженная Аксиньей. Еще более выразительны зимние пейзажи, ибо хорошо и всегда по-разному снят снег: оттенки его связаны с настроением эпизода.

Типы актеров, выбранных на роли главных героев, не противоречат нашему представлению об их прототипах в романе. Очень похожи на литературный оригинал и Григорий Мелехов и его отец. Удивительно точно воспроизведен портрет деда Сашки—мы узнаем описанное Шолоховым его «апостольское лицо»; узнаем и «оголенные глаза» Евгения Листницкого.

О сходстве Аксиньи—Быстрицкой возникли споры. Некоторые считают, что внешность Быстрицкой слишком «интеллигентна» для простой донской казачки.

Но здесь сходство понимается уж очень прямолинейно, как копирование.

Актриса тонкого перевоплощения, какой она себя показала уже в картине «Неоконченная повесть», Быстрицкая уловила характер и благодаря этому стала похожей на Аксинью. Быстрицкая как раз права, когда показывает «интеллигентность» души трудовой казачки. Аксинья—духовно богатый человек. Неугасимая любовь к Григорию поднимает ее выше окружающих. Такая любовь не только вызвала в Григории ответное чувство, но и разбудила в нем человека. В сцене объяснения, перед женитьбой Григория на Наталье, Бы-



«ТИХИЙ ДОН»

стрицкая хорошо показала, насколько мир ее тоньше внутреннего мира Григория. И хотя в этой сцене актриса несколько напряжена и не совсем свободно живет в образе, это был верный исходный пункт для показа дальнейшей судьбы Аксиньи в ее взаимоотношениях с Григорием. Григорий станет равным ей в силе любви, но в него войдет и мир общественных страстей, политической борьбы—ими никогда Аксинья не интересовалась. Аксинья—человек одной страсти, и в этой «ограниченности» своеобразие и сила ее натуры. Аксинья—трудовая женщина. Быстрицкая подчеркивает мысль, что труд это привычка, это форма существования ее героини. Эта привычка выработалась всей жизнью, и хотя она не борец, но любовь ее мы воспринимаем как форму протеста, вызова прежним условиям жизни. Она вырвалась из них благодаря любви к Григорию. Она способна на измену, но не способна отказаться от Григория, каким бы он ни был. В этой страсти—своеобразие характера, и Быстрицкая хорошо передает устремленную, тянущуюся к Григорию Аксинью. В фильме несколько раз провожает и встречает Аксинья Григория. Но Быстрицкая ни разу не повторяется, каждый раз внося новые оттенки, отражающие эволюцию их взаимоотношений.

Актриса хорошо владеет мимикой, походкой, жестом.

Заплакал в колыбели ребенок, и сразу дугой взлетели брови на лице Аксиньи, а в глазах—радость и тревога материнства.

Старик Листницкий велит Аксинье, подавшей чай, выйти: у него важный разговор с го-

стем. Аксинья поворачивается и не спеша удаляется, щелкнув по носу дога: она не боится ни дога, ни хозяина. Жест показал время: много воды утекло с тех пор, как поступила сюда Аксинья прачкой.

Мы упомянули выше ремарку Шолохова о том, что Григорий от жизни при барине обленился и подурнел. Эту ремарку при сходной ситуации развернула в своем образе и Быстрицкая: подав чай Листницкому, она выходит из комнаты ленивой, потяжелевшей походкой, вразвалку. Героиня такой нам тоже меньше нравится. Но в этом и есть заслуга актрисы.

О понимании ею смысла образа Аксиньи говорит сцена прихода к ней Натальи. Сцена эта развивается, как и в романе, за исключением финала. Наталья уже после покушения на самоубийство пришла просить вернуть ей Григория. Жестоко обошлась с ней Аксинья. Она бессердечно говорит о том, как уродлива теперь Наталья с искалеченной шеей—к такой Григорий и подавно не вернется. На этом в романе они и расстались. Но актриса прочла и другие сцены, которые не вошли в фильм и в которых Аксинья характеризуется как человек душевной доброты. Она «доиграла» здесь эти сцены. Когда Наталья уходит—опасность миновала,—Аксинья, прижав к груди ребенка, рыдает: в этой реакции на собственную жестокость Аксинья—Быстрицкая дополнила образ существенными чертами.

Образ Григория Мелехова—главное достижение картины. Мы говорили о приобретениях и о потерях фильма. В образе главного героя, каким его показал П. Глебов, в какой-то степени все уравнялось.

Глебов понял глубину образа и передал ее на экране. Это тем более удивительно, что актер ранее не исполнял значительных ролей в кино. Скажем прямо, в первых сценах картины его принимаешь холодновато и не очень ему веришь. А после картины не допускаешь мысли, что мог быть выбран другой актер. И невольно думаешь о чутье режиссера Герасимова, открывшего Тамару Макарову, Сергея Бондарчука, Николая Рыбникова, а теперь—Петра Глебова.

Глебову особенно тщательно пришлось вчитаться в роман Шолохова: с жизнью его героя связано прямо или косвенно все в романе—от первой до последней страницы. Он в своем Григории дал нам почувствовать и черты отца и деда, родословная которых описана в романе,—их патриархальную ограниченность и свободолюбие трудового казака. Он пластически выразил в образе рассказ писателя о том, что Григорий брал призы за джигитовку: как хорошо сидит он в седле, как свободен в обращении с шашкой и пикой. Актер прочел в романе о презрительном отношении Григория к союзникам-оккупантам: француза Григорий стыдил за то, что тот ругал свою родину, англичанину откровенно советовал убираться восвояси и не вмешиваться в чужие дела. Мы ощущаем в фильме Григория как патриота, он наделен этим прекрасным чувством, но тут же раскрывается его ограниченность: патриотизм его суживается до пределов Донской земли. Здесь источник противоречий его натуры.

Сведения, вычитанные из текста и подтекста романа, не стали конспектом, куда актер периодически заглядывает. Материал романа он сделал своим и поэтому свободно живет в образе. В любой ситуации, воспроизводящей ли роман, или новой, он ведет себя так, как мог вести себя лишь Григорий Мелехов. Глебов в фильме живет самочувствием Григория. Когда он чинит карандаш, чтобы написать письмо, и отрывает для этого клочок бумаги,—как непривычно это занятие для человека, жизнь которого прошла за плугом или на коне! Эта правда внешнего поведения открывает нам путь в его внутренний мир.

Актер распахнул перед нами душу Григория, дал нам познать его незаурядную натуру. Мы убеждены, что именно его должны любить Аксинья и Наталья, понимаем, почему к нему тянутся дети и почему взрослые группируются вокруг него.

Герасимов говорил, что с Глебовым работать—одно удовольствие. И в самом деле, Глебов добивается самых тонких, иногда почти невозможных для актерской техники нюансов.

Он показал не только страсть, но и ее оттенки.

Когда в ревкоме Котляров бросает Григорию: «Ты Советской власти враг!»—тот задрожал, как от удара молнии,—по его нервическому лицу в одно мгновение пробежали гнев, обида, страх разоблачения.

Актер расчетлив: он поднимает Григория, как человека, очень высоко, чтобы потом оттуда легче было заглянуть в бездну его падения.

При этом актер нигде не спешит, нигде он не предвосхищает событий.



«ТИХИЙ ДОН»

Его герой нигде не «разоблачает» свои слабые стороны, но нигде и не демонстрирует свои достоинства.

Алексей Толстой заметил, что писатель, пишущий о Степане Разине, должен знать о первоначальном накоплении, но герой не должен этого знать, тем более об этом говорить.

Герой живет таким, какой он есть.

Дело здесь не в объективизме, а в исторической конкретности.

Актер как раз очень точен и партиен в своем отношении к Григорию, но свое отношение выражает с художественным тактом.

Он не разделяет свет и тень, то есть не схематизирует, а показывает наступление тени на свет. Накануне последнего эпизода второй серии—боя с красными—тени сгустились в образе. Это хорошо передано в тесной обстановке пьянки в каком-то шинке. Но свет нельзя показать без тени. Так же тень пропадает без проблеска света. В эпизоде трагического для Григория боя даны два проблеска.

Стрельба разбудила Григория. Рядом с ним женщина. Мелькнуло на лице недоумение: кто это? Значит, случайная встреча, значит, ничего не отдано от души, от того, что принадлежит Аксинье. И второй проблеск. Григорий хватает шашку, ножны прочь—на пол. Великолепный жест—герой по-прежнему не мелочен, решителен, страстен! Но дальше тень. Григорий в бою, и лучше б не было этой храбрости и решительности: из-за плетня смотрит на него с укором умирающий от удара его шашки молодой краснофлотец.

Это еще не конец, но уже начало его. Ибо герой оценил себя. Он валится на землю и умоляет, чтобы его предали смерти.

Тень ее уже нависла над ним.

Мы ждем, что в финале третьей серии снова засияет свет. Сгорев, герой должен осветить прекрасную жизнь, которой он больше не принадлежит. А мог бы принадлежать...

Третья серия и покажет, насколько полно удалось С. Герасимову воплотить свой замысел.

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ТИХИЙ ДОН»

Н. Зоркая

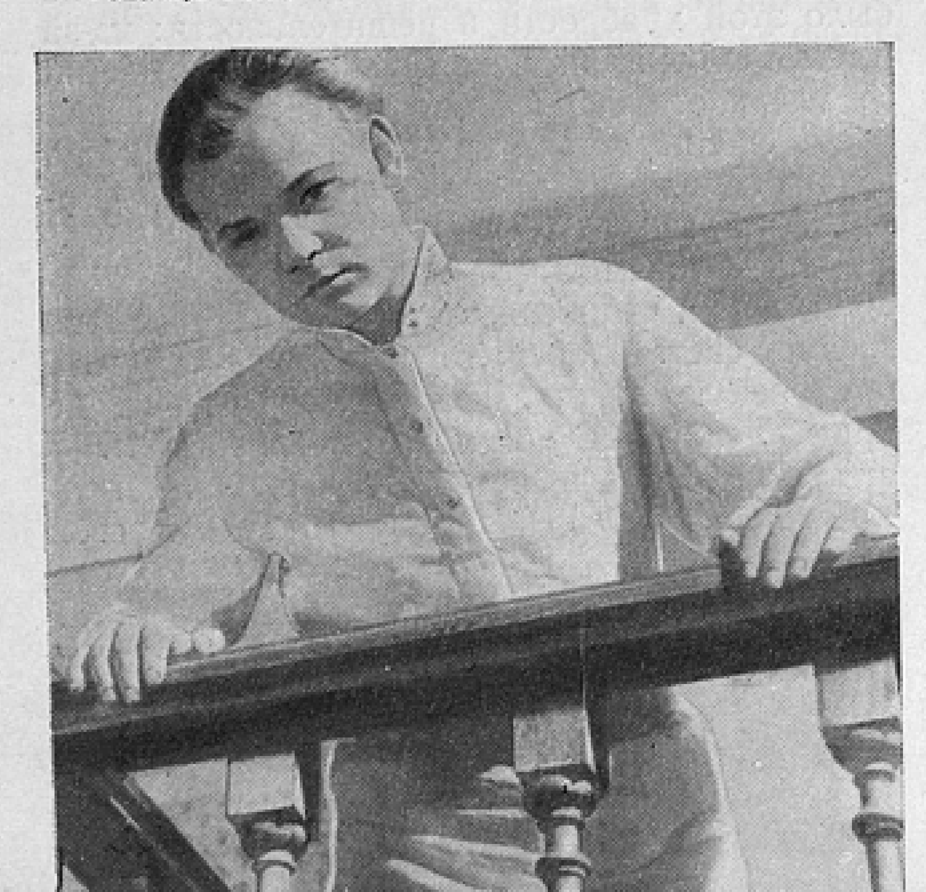
СЕМЬЯ ГЕРОЕВ

Когда на экране появляется переложение пьесы, его обычно сравнивают с оригиналом, решают, «кинематографично» ли оно, чем обогатилось и что утратило. Пусть будет так и в данном случае, когда речь идет о фильме «Семья Ульяновых»*, поставленном по пьесе И. Попова «Семья». Пусть сказано будет, что сценарий, написанный тем же автором, обрел бо́льшую, чем пьеса, широту в изображении эпохи (что вообще свойственно киноискусству), что, например, органично входит в действие, раздвигая его рамки, драматическая сцена добролюбовской демонстрации, которой в пьесе не было. Скажем, что такой, к примеру, кадр: снятые сверху мостовая провинциального города, газовый фонарь, отбрасывающий черную тень, и фигура мерно шагающего жандарма (все это видит из окна Володя Ульянов)—очень кинематографичен, а вот пейзажи березовой рощи над волжским обрывом, пусть даже это самая натуральная натура, выглядят, как театральная декорация. Скажем и то, что тюремные ворота перед казнью Александра Ульянова, открывающиеся сами собой, одни за другими, под громкую музыку и смонтированные с кадром неба, покрытого мглистыми тучами,—это нарочитый и весьма наивный образ, не ставший символом реакции. Пусть многие другие решения режиссера Валентина Невзорова интересны, но вовсе не в оригинальных и новых приемах экранизации, не в режиссерских и операторских открытиях сила фильма. Вполне традиционный по форме и манере, но зато скромный, сосредоточенный на своих героях, он необычайно тонко передает ту атмосферу высокой нравственной чистоты, которая царила в семье Ульяновых—семье, воспитавшей всех детей революционерами, давшей миру Ленина.

Вот возникает на экране дом Ульяновых в захолустном волжском Симбирске—обыкновенный провинциальный дом с деревянными ставнями. Вот панорамой проходит перед нами интерьер—строгие, небогато убранные комнаты с мебелью в белых чехлах—часто именно так, спокойно и несколько академично, начинаются фильмы о памятных местах, о бережно хранимых домах-музеях. Но комнаты оживают, и как бы вместе со звуками бетховенской «Лунной сонаты», которую играет Мария Александровна Ульянова, воскресает привлекательный мир этого дома. Семья, все члены которой связаны крепкими нитями взаимопонимания, идейной, а не только родственной близости, единством мнений и интересов. Что-то очень душевное, русское во всем жизненном укладе, быте этой семьи. Младшие здесь восхищаются и гордятся старшими, а старшие трогательно заботятся о младших; здесь нет разрыва, конфликта между поколениями, нет разлада между тем, что внушается детям в числе общих истин («не лгать», «не фальшивить» и т. д.), и тем, что требуется от них в каждом конкретном случае. В столкновении между Володей Ульяновым и учителями гимназии, коллегами покойного Ильи Николаевича Ульянова, по поводу чуваша Огородникова, которого Володя готовит в университет, Мария Александровна решительно принимает сторону сына. Подвергая Володю опасности, прекрасно понимая это, она все же не может пойти на сделку с собственной совестью. Так же ведет себя она и в

* Сценарий И. Попова. Постановка В. Невзорова. Оператор Э. Савельева. Художник С. Ушаков. Композитор А. Пахмутова. Звукооператор А. Павлов. «Мосфильм», 1957.

«СЕМЬЯ УЛЬЯНОВЫХ»





«СЕМЬЯ УЛЬЯНОВЫХ»

кабинете директора департамента полиции, когда речь идет уже не об уроках латыни, а о жизни и смерти сына Александра. В этой-то душевной цельности, бескомпромиссности, стойкости сердца—наследственных, воспитываемых качествах семьи Ульяновых—залог героизма, источник жизненного подвига. Из таких семей русских интеллигентов-разночинцев выходили скромные, героические труженики, врачи, с риском для жизни спасавшие бедноту от холеры и голодных болезней, писатели и художники, связавшие свое творчество с жизнью народной, несгибаемые борцы, жертвовавшие собой во имя своей идеи, если даже она оказывалась исторически ложной, как это было у народовольца Александра Ульянова.

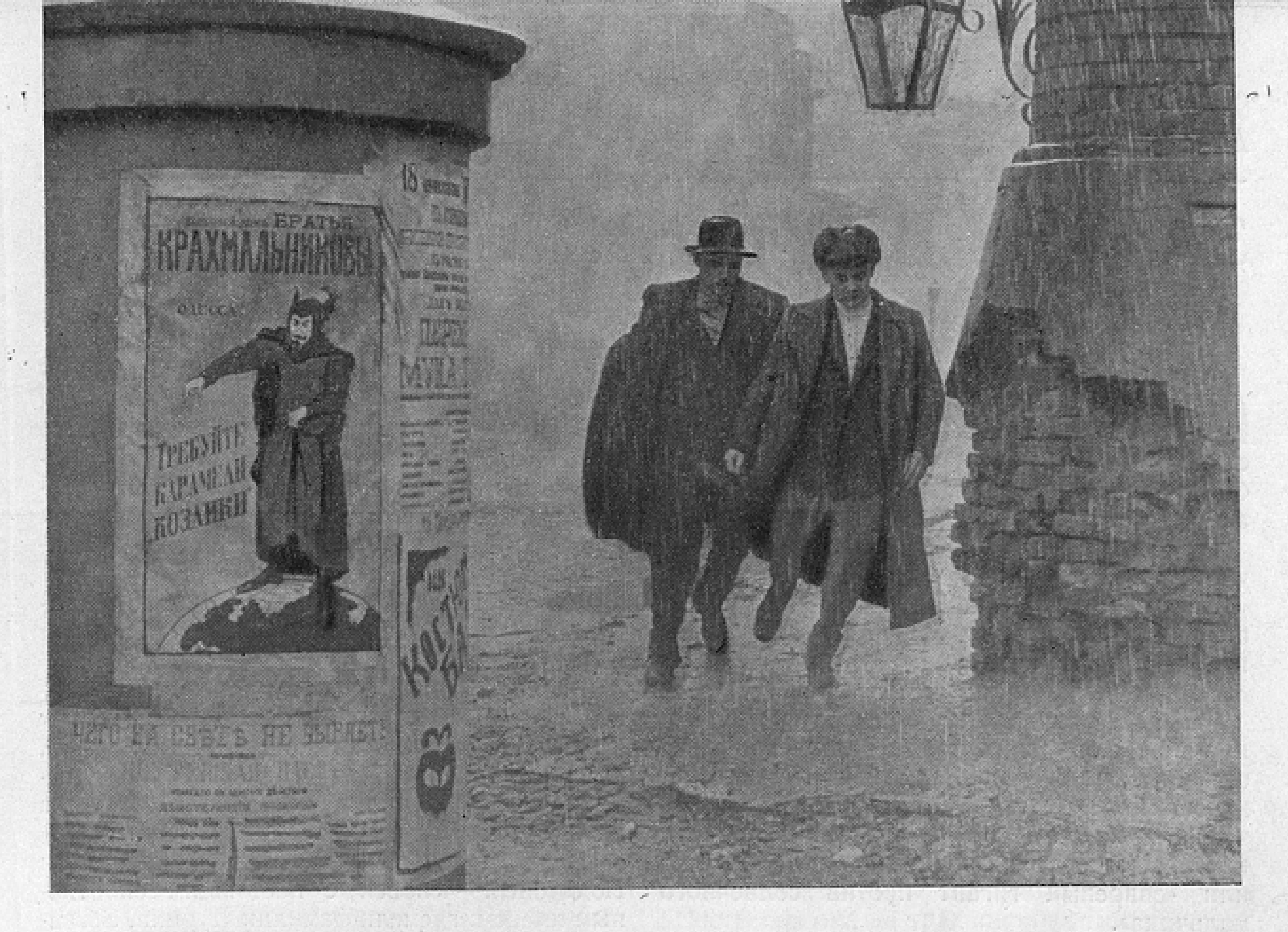
В. И. Ленин беспощадно и глубоко вскрывал всю ограниченность теории народничества и ложность методов индивидуального террора. Но вместе с тем великий основатель большевизма говорил о героях «Народной воли», как о тех, кто продолжал революционную агитацию Герцена, Чернышевского. С верным чувством историзма (фильму вообще чужда модернизация) воссоздан на экране благородный образ старшего брата Ленина—Александра Ульянова (артист Ф. Яворский), человека целеустремленного, сильного духом, страстно ненавидящего произвол, юноши, субъективно до фанатизма преданного революционному делу, но объективно идущего неверным, не имеющим будущего путем. Хорошо, что деятельность Саши Ульянова в Петербурге, его участие в добролюбовской демонстрации, его последний уход из дому с бомбой в руках

изображены на экране очень серьезно, очень строго. Ведь раньше, показывая народников, часто подчеркивали выспренность, картинность, позу, забывая, что это был один из самых трагических этапов развития революционного движения в России, которая, по замечательно точному ленинскому выражению, «выстрадала» марксизм. Глубоко волнуют петербургские сцены фильма—контраст между бездушием царских бюрократических канцелярий, между импозантной, торжествующей низостью в креслах, аксельбантах и глубоким человеческим горем; тревожные, ищущие глаза Анны Ульяновой во время свидания с матерью в тюрьме; сдержанное, кинематографически лаконичное выражение этого горя в момент, когда Мария Александровна узнает о свершившейся казни: маленький букет белых цветов и смятый листок с сообщением о казни, только что купленный у мальчишки-газетчика, упавшие на тротуар. Лучшие сцены у С. Гиацинтовой, повторившей в кино одно из ярких своих сценических созданий—образ матери Ленина,—именно эти, где внешняя сдержанность сочетается с большим внутренним волнением, где героический темперамент прекрасной русской женщины-матери выступает в очень скромной форме.

Но не только самоотверженность и принципиальность, духовная чистота, взаимная поддержка были тем воздухом, которым дышал в своей семье мальчик и юноша Ленин. Упорная работа мысли, неутомимое чтение, попытки решить многие «мировые вопросы»—этой напряженной духовной жизнью жила молодежь семьи Ульяновых. Кадры, показываю-

«СЕМЬЯ УЛЬЯНОВЫХ»





«СЕМЬЯ УЛЬЯНОВЫХ»

щие братьев Ульяновых в их горячих спорах, выразительны, но их недостаточно. С этим и связано то важное, что не раскрыто, недосказано в фильме. «Семья Ульяновых» показывает скорее предпосылки для формирования ленинского характера, чем само формирование. А ведь именно в то время складывалось мировоззрение Ленина, именно во время событий, показанных в фильме, молодой Ленин понял, каким путем надо идти.

Знаменитая фраза эта, разумеется, есть в фильме, но звучит она результативно, ибо коротенького разговора с рабочими и отрывочных диалогов Володи с Сашей оказалось мало, чтобы показать бурный внутренний рост Владимира Ульянова. Оказалось мало еще и потому, что артисту В. Коровину удалось гораздо лучше передать непосредственность и чистоту, горячность, благородную нетерпимость, чем духовную значительность, тот высокий интеллект, ту разностороннюю культуру и образованность, которые уже тогда выделяли Ленина среди его сверстников. Мы расстаемся в фильме с Володей Ульяновым, который стоит на борту парохода, отправляющегося в Казань, горячо полюбив его, но нам все же не хватает ощущения, что перед нами будущий величайший исторический деятель. Как можно было бы достигнуть этого ощущения—не подскажешь с точностью рецепта. Одно ясно—что очень многое решает здесь актерская индивидуальность исполнителя, которой при всем ее обаянии не хватило масштабности. Но и сделанное интересно.

Фильмы, созданные к сорокалетию Октября, по-разному, в самых различных аспектах воскрешают историю великой революции. Авторы фильма «Семья Ульяновых» предложили свой, особый аспект. Они показали тот самый ранний ее период, когда история предопределила неизбежность близких классовых битв, когда «в глуши Симбирска родился обыкновенный мальчик Ленин», чтобы стать вождем миллионных масс, поднявшихся к бою. Они воскресили атмосферу, в которой складывался ленинский характер, и сделали это поэтично.

В. Шкловский

ЗА ТРАДИЦИОННОЙ СХЕМОЙ...

В ленте «Борец и клоун»*, снятой по сценарию Н. Погодина, показан старый цирк. В те времена, к которым относится действие фильма, чемпионаты французской борьбы происходили в Петербурге на цирковой арене и в Михайловском манеже.

В цирках чемпионаты вытесняли другие части программы.

Борцы не только боролись, но и гнули на шее коночные, сравнительно легкие рельсы и завязывали железо.

Состав чемпионатов был пестрый.

На арене обыкновенно выступали несколько настоящих борцов, а рядом с ними тяжелые, огромные, не очень сильные гиганты с устрашающими фамилиями. Старались сделать так, чтобы в каждой борющейся паре был свой конфликт: боролись «сила против ловкости» или «свирепый гигант против солнечного мальчика».

Сенсации чемпионатов раздувала мелкая желтая пресса: в Петербурге—«Петербургская газета», в Москве—«Московский листок».

Бывали борцы-скандалисты. Помню одного такого—огромный и тяжелый, любил он увеличивать свои габариты ватой, катался на трехколесном автомобиле, в кабину которого едва влезал, и сам сообщал в газеты о своих скандалах.

В то же время борьба была самым популярным спортом—тогда почти не знали легкой атлетики, только начинался футбол.

В темном Михайловском манеже, в загончике, выгороженном среди огромной пустоты здания, собиралась бедно одетая молодежь, которая судила с видом знатоков о всех приемах борьбы. Публика на чемпионатах была самая демократическая.

Среди борцов славился больше всех Иван Поддубный—человек с настоящим спортивным именем; гремели фамилии Луриха, Збышки-Цыганевича, Заикина.

Александр Блок в письме к матери от 21 февраля 1911 года сообщал о своих новых интересах, о том, что от него отходит последняя «тень декадентства». Тут же он пишет:

«Отсюда—постоянное требование формы, мое в частности; форма—плоть идеи; в мировом оркестре искусств не последнее место занимает искусство «легкой атлетики» и та самая «французская борьба», которая есть точный сколок с древней борьбы в Греции и Риме».

Французская борьба занимала тогда много места, так же как и цирк, в котором Анатолий Дуров прославился попыткой внести на арену публицистику—довольно либеральную, не больше.

Анатолия Дурова не надо путать с Владимиром Дуровым.

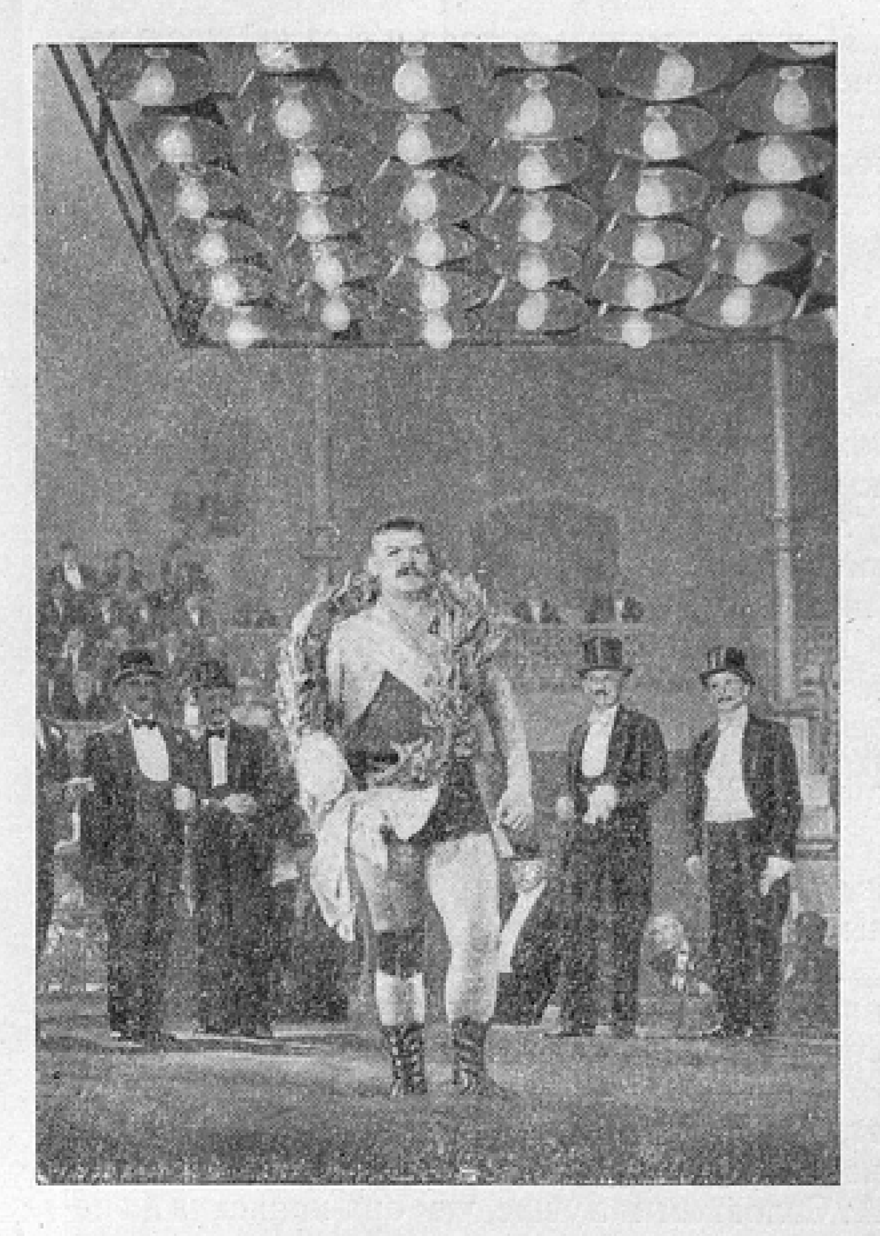
Как «белый клоун», не искажающий свое лицо, как новый человек на арене, Анатолий Дуров был очень интересен, но дрессировщиком он был не великим: его звери главным образом пробегали через арену; пробеги зверей оформлялись злободневными репризами клоуна.

Владимир Дуров с его теорией дрессировки глубже и значительнее.

* Постановка К. Юдина, Б. Барнета. Оператор С. Полуянов. Композитор Ю. Бирюков. Звукооператор В. Зорин. «Мосфильм», 1957.

«БОРЕЦ И КЛОУН»





«БОРЕЦ И КЛОУН»

Русский цирк сейчас явление мировое, но и старый русский цирк при изобилии в нем интернациональных номеров имел свои замечательные национальные номера, хранил прекрасные элементы цирковой традиции.

●

Съемки картины «Борец и клоун» начал покойный К. Юдин.

Судьба режиссера, специализировавшегося на комедиях и приключенческих лентах, трудна и сложна. Смех должен взрываться непосредственно за эпизодом, данным на экране. Зритель все время проверяет режиссера и актера.

Если на минуту связь между зрительным залом и экраном потеряна, то воцаряется недоверчивая тишина.

Качество смеха—что́ оказалось смешным, тоже проверяется зрителем. Потому-то именно комедийные ленты—самые точные на экране.

К. Юдин прожил подвижническую жизнь, борясь за развитие кинокомедии.

Удача пришла к нему тогда, когда он встретился с молодой и долго непонятой повестью А. Чехова «Шведская спичка». Прекрасный чеховский сюжет с борьбой смешного и страшного, с разгадкой таинственного как пародийного был умело прочитан режиссером.

К. Юдин прошел долгий путь по трудным, непротоптанным дорогам.

Не прост и путь Бориса Барнета. Режиссер Барнет превосходно видит частность, он с такой реалистической силой воспроизводит отдельные характеры, что куски его ленты часто разрушают сценарий, а сам режиссер не умеет построить целиком реалистическое произведение.

Мы все помним превосходные частности в картинах Барнета, но как целую вещь больше всего помним «Окраину».

Барнет—режиссер, который еще не нашел своего драматурга.

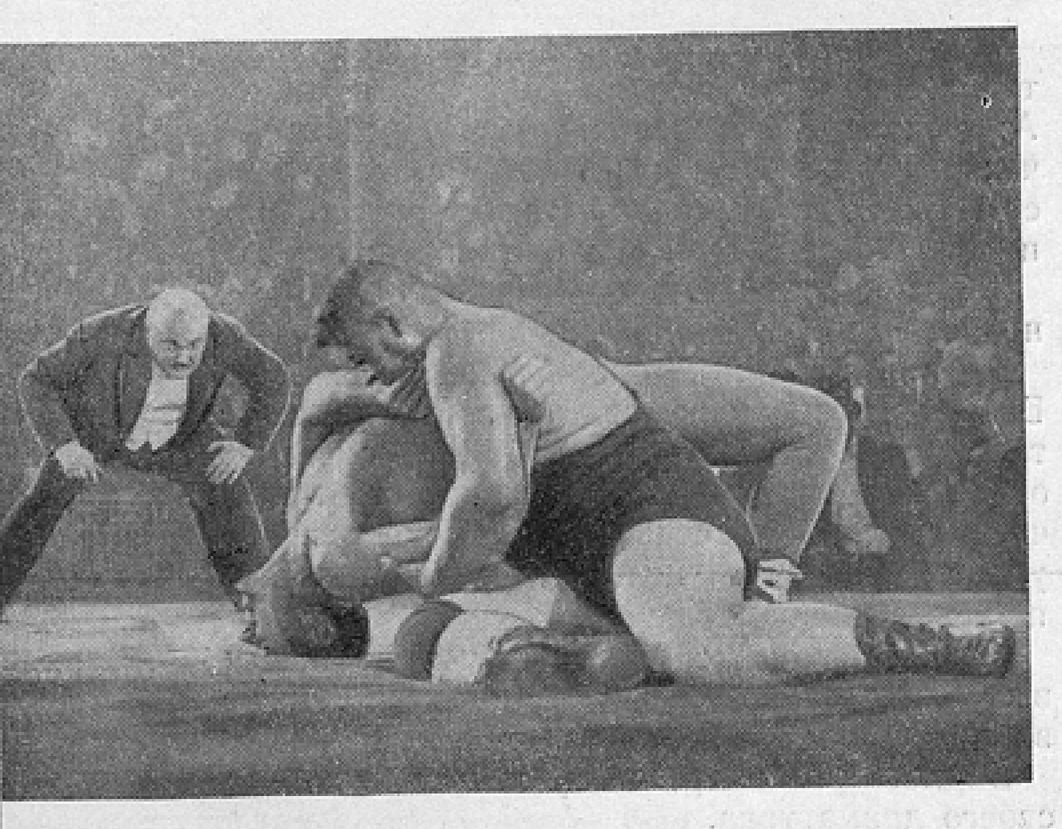
Довершая работу К. Юдина по сценарию Николая Погодина, Барнет создал законченное произведение, хотя, с моей точки зрения, сценарий был условен.

«Борец и клоун»—очень хорошая лента. Атмосфера старого цирка прекрасно передана. Лента романтична и занимательна.

Построена она на традиционном материале. Русский богатырь из грузчиков поступает в цирк, борется и не хочет идти на уступки: он вносит на арену цирка спортивную честность. Борец влюбляется с первого взгляда в прекрасную акробатку Мими; акробатка разбивается. У борца есть друг клоун, у клоуна—соперник, который хочет погубить его.

«БОРЕЦ И КЛОУН»





«БОРЕЦ И КЛОУН»

У борца есть враги—предприниматели, которые хотят заставить его пойти на компромисс или погубить, но сильный и по-своему лукавый борец при помощи коварной и по-своему правдивой и, может быть, полувлюбленной француженки (лаконичную роль которой превосходно играет К. Игнатова) побеждает.

За трогательной и много раз пародировавшейся темой стоит не только вечное человеческое чувство, но и консервативность форм цирка.

Сравнительно недавно Чарли Чаплин в «Огнях рампы» показал нам новое воплощение старой темы итальянского цирка: Коломбина и двое влюбленных. Арлекин похищает Коломбину у Пьеро так, как он похищал ее на подмостках народного театра, в опере и в вещах символистов.

Чарли Чаплин грустно обновил тему, введя в нее трагедию старости.

В новой советской картине Мими, роль которой исполняет молодая артистка И. Арепина,—одновременно и бедная циркачка и Маруся Никифорова. Старая схема реалистически обновлена.

Роль Анатолия Дурова играет актер А. Михайлов, играет интересно, хотя именно положения, в которые он поставлен, традиционны и не обновлены. Клоун, у которого умирает ребенок, должен идти на арену—тема, может быть, и выигрышная, но она заиграна.

Можно поставить вопрос и о самой характеристике Анатолия Дурова. Насколько я знаю, Анатолий, Владимир и Юрий Дуровы происходят из рода дворян Дуровых, из этого же рода происходила прекрасная писательница Александра Дурова, автор записок о 1812 годе, которые высоко ценил Пушкин. О брате ее, Дурове Пушкин писал, как о русском Фальстафе. Для дворянина преодолеть свое, пусть очень условное общественное положение и выйти на арену было некоторым подвигом.

Это могло бы дать краску образу, осложнить его, тем более что на экране мы видим Анатолия Дурова, говорящего по-французски.

В искусстве не надо копировать действительность, но следует учитывать ее противоречивость. Между тем Анатолий Дуров в фильме дан упрощенно.

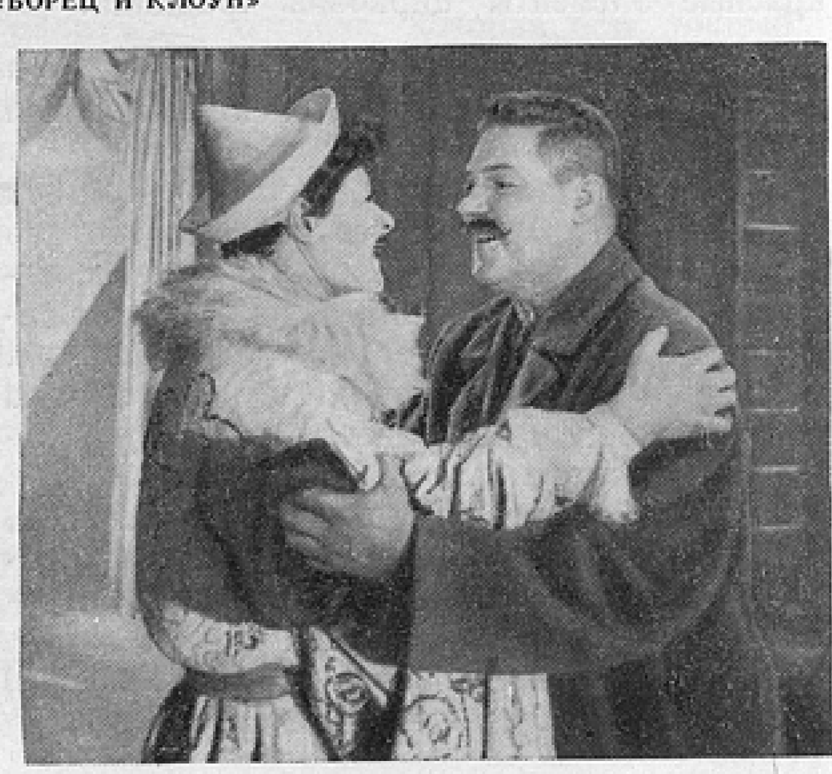
В то время французская борьба, как это ни странно звучит, была русским национальным спортом, хотя она и оставалась цирковым зрелищем.

Борцы находились в ложном положении, но зрители любили борцов и понимали борьбу.

Я думаю, что Рауль Буше не был злодеем: это был хороший борец того времени. Нужно сказать, что роль Рауля Буше сыграна А. Соловьевым лучше, чем она написана в сценарии.

У Буше кроме той хитрости с оливковым маслом, которая ему приписана в сценарии, были настоящая сила, настоящее умение.

«БОРЕЦ И КЛОУН»





«БОРЕЦ И КЛОУН»

Был ли в самом деле случай с оливковым маслом, я не знаю, но думаю, что противник у героя должен быть могучим, а не только сильным. Это почти показано в картине, но это не написано в сценарии.

Борьба «добрых» и «злых» в сценарии дана с отвлеченностью циркового представления, а не с точностью кинематографического анализа.

Роль Ивана Поддубного играет С. Чекан, который удивил меня хорошим пониманием техники борьбы и спокойной, несколько печальной манерой игры. Упрек может быть один: образ несколько монотонен.

А. Топчиеву в роли злодея-клоуна Орландо помог сценарий. Ему есть что играть: злодей-клоун в то же время хороший товарищ.

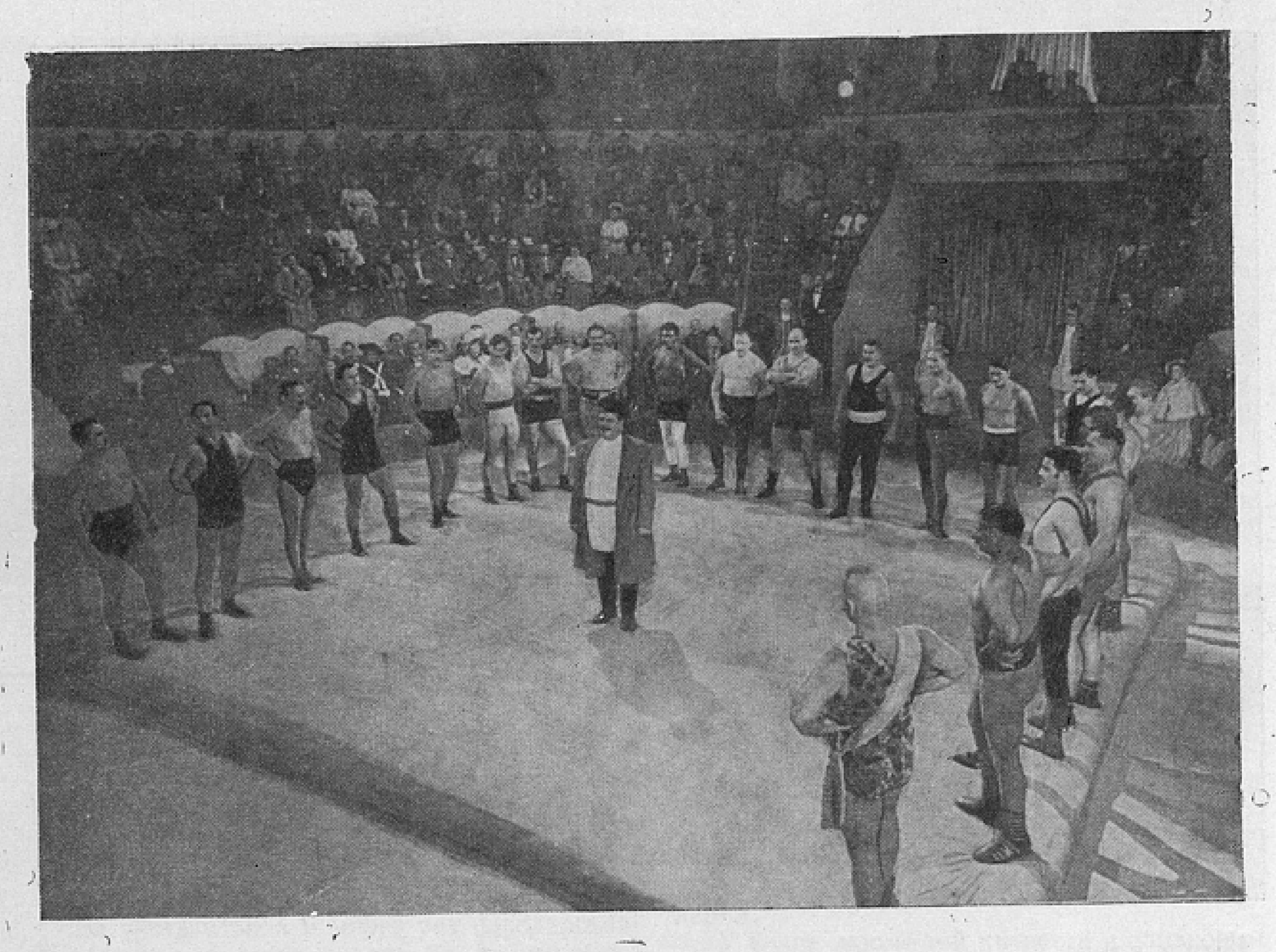
Хорош Борис Петкер в роли Труцци. Эксплуататор, жестокий владелец цирка не оправдан, но человечески объяснен. Он правдоподобен, когда требует от акробатки темпа, который для нее непосилен.

М. Казаковой—невесте Поддубного—сценарий и режиссер не дали роли. Между тем слава, которая отнимает любимого,—хорошая тема.

Отец Поддубного—А. Гамбург интересно дан похожим на сына, очень кинематографичен по спокойной манере игры, но ему также не хватает нескольких метров фильма для полной жизни образа. Тема его—это народная любовь к цирку. Цирк обманул Ивана Поддубного, однако не только для него самого, но и для семьи цирк привлекателен.

Село вернуло борца на арену, поняв его славу.

Сцена в цирке—одна из кульминаций картины, но тут не хватает места для семьи Поддубного, которая морально решает вопрос о возвращении борца на арену.



«БОРЕЦ И КЛОУН»

«Дядя Ваня» (артист С. Каюков) показан правдоподобно, хотя и его роль несколько монотонна. «Дядя Ваня»—Лебедев был прекрасным конферансье, умевшим оживить парад, дать неожиданную реплику.

«Дядя Ваня» был крупнее того образа, который дал сценарист. Прежде всего Лебедев был спортсменом. Я смутно помню его квартиру, которая находилась на третьем этаже одного из домов Надеждинской улицы: здесь боролись, учились поднимать тяжести, здесь Лебедев находил, как мы бы сказали сейчас, новые кадры борцов. Все это не мешало ему быть крупным организатором спортивных обманов публики.

Лента хорошо снята оператором С. Полуяновым.

Пестрота цирка, грубость его гаммы, отличие парижской арены от русской провинциальной умело показаны в цвете художниками В. Щербаком и Б. Эрдманом.

Хороши пейзажи Украины, но они не введены в сюжет.

Как всегда, Барнету удались эпизодические лица: Барнет понимает человека толпы, его слово, мысль, жест.

Очень хорош глухой любитель борьбы—одессит, который случайно, многословно и путанно показал борцу дорогу в цирк. Для старика это самый важный момент его биографии; старик показан так, что он оживляет толпу зрителей цирка, освещает ее.

Надо сказать, что вся лента цельна, несмотря на то, что она снята двумя режиссерами. Нет стилевого разнобоя, может быть, кроме неудачной сцены появления городовых в квартире Дурова.

Можно полагать, что картину с интересом посмотрят наши зрители, особенно молодежь.

В. Гаевский

КУПРИН НА ЭКРАНЕ

Экранизация «Поединка» Куприна—задача мало благодарная. Даже сохранив все основные сюжетные линии, даже воссоздав более или менее точно образ героя—поручика Ромашова,—все равно не убережешься от нареканий в обеднении повести. Потому что интерес ее не в сюжете и не в личности Ромашова, а в зарисовках дореволюционного, в данном случае—армейского быта, складывающихся в цельную, ясную и достаточно неприглядную картину. И, конечно, например, смысл сцены смотра заключается не в смешной неудаче Ромашова (показанной в фильме в нескольких ярких эпизодах), а в полном, катастрофическом и многозначительном провале полка (не показанном в фильме вовсе). Повесть писалась в преддверии революции 1905 года и под непосредственным впечатлением поражений, понесенных русской армией в русско-японской войне,—ясно, что писатель не мог не поставить в связь то и другое.

Куприн и рассказал, как из новобранцев готовят не солдат, годных для осмысленных действий на поле боя, а слепую, забитую силу, пригодную лишь для подавления безоружных «врагов внутренних» или, что в общем одно и то же, «шпаков»—штатских, традиционная и на первый взгляд беспричинная ненависть к которым поддерживалась среди офицерства преднамеренно. Армии придаются полицейские функции; армейское же высокомерие, щепетильность в вопросах «чести», дуэли и поединки лишь маскируют действительное положение дела. Рассказ об этом и составляет «все смелое и буйное», о чем писал Куприн, посвящая повесть Горькому. В фильме приведены слова этого посвящения, но отсутствует многое из того, что дало право написать их. Достаточно сказать, что в фильме, по существу, нет полка—есть лишь отдельные офицеры. Две короткие сцены с солдатом Хлебниковым ровно ни о чем не свидетельствуют; вторая же из этих сцен (видимо, в результате непродуманного монтажа) просто кажется немотивированной, хотя она имеется в повести и обоснована там вполне убедительно.

Вместе с тем в «Поединке» на материале армейской жизни нашли свое выражение некоторые общие воззрения Куприна, его постоянная тема—стремление к лучшей жизни, его излюбленный мотив—возвышенная человеческая любовь—это, по всей видимости, и привлекло сценариста. Куприн при всей трезвости своего ума был восторженным, можно сказать,—коленопреклоненным поэтом любви. Жизнь, уродующая самых сильных, и любовь, облагораживающая самых жалких,—это излюбленная антитеза писателя. Сохранена она и в фильме.

«ПОЕДИНОК»



«Поединок» (по повести А. Куприна). Сценарий и постановка Владимира Петрова. Оператор А. Кольцатый. Художник А. Фрейдин. Композитор А. Хачатурян. Звукооператор А. Рябов. «Мосфильм», 1957.

Сбщая атмосфера в фильме—гнетущая атмосфера медленной, постепенной гибели, гибели живьем, точно все тут замурованы и выхода никакого нет. Кульминация фильма—не пьяная драка и не дуэль, последовавшая за ней, а панихида, которую поют офицеры во главе с капитаном Осадчим. Конечно, это лишь отчасти глумливо-шутовская служба по кончившему с собой солдату. Сознают ли они это, или нет, но офицеры отпевают самих себя. Сильное впечатление оставляет эта сцена: мощный хор, управляемый могучего сложения мужчиной с глазами изувера и фанатика (артист Н. Боголюбов) и сотрясающий стены гимном смерти. Люди существуют, но радости от этого не испытывают. Поэтому так невеселы их кутежи, так угрюмо их веселье. Капитан Диц (артист В. Белокуров) шутит, напевает игривые или же меланхолические песенки, неожиданно на лице его прорывается что-то безжалостно-злобное, он всаживает пули в бутылки, точно перед ним чье-то ненавистное лицо; поручик Бек-Агамалов (артист Н. Авалиани) среди общего оживления свирепеет, пьянея от дикой, исступленной ярости; поручик Николаев (артист М. Названов), упрямый, тупой и скрытный, ни с того ни с сего дает волю безудержной, беспощадной ненависти... Смерть витает где-то рядом с ними; достаточно любого, самого нелепого повода, чтобы тот, кто послабее, был убит или же обесчещен. Гибель поручика Ромашова при всей ее внезапности и бессмысленности предстает в фильме как закономерная, она объяснена без всяких сопроводительных слов. Вообще надо отметить, что, стремясь к цельности и единству, к ясной, но не подчеркнутой назойливо взаимосвязанности всех—и притом достаточно разнохарактерных—эпизодов, режиссер В. Петров достиг в этом отношении многого. Фильм прекрасно построен композиционно. В нем есть логика не только фабульная, но и эстетическая, то есть верное соотношение фона и сюжетной интриги, событий и разного рода отступлений. Почти безошибочное чувство внутренних пропорций—вещь редкая на экране, чтобы об этом не сказать специально.

«ПОЕДИНОК»



На фоне бессмысленного существования офицеров, их диких выходок любовь смешного «Ромочки» действительно выглядит красивой. Может быть, именно потому, что показана она как любовь человеческая—в чем-то святая, а в чем-то и грешная. Мы видим (в сцене первой встречи Ромашова и Шурочки) его потупленные взгляды и несмелые улыбки, а потом (в сцене пикника, пленительно и строго заснятой оператором А. Кольцатым) его торопливые, жадные, неловкие объятия. Актер Ю. Пузырев хорошо оттеняет и услужливую преданность Ромашова по отношению к возлюбленной и безотчетное желание своего безраздельного счастья. Это, конечно, тонкая подробность: в то время как гордые, волевые, самолюбивые супруги Николаевы готовы при надобности стерпеть моральный ущерб и даже пойти на унижение,—робкий, слабохарактерный, покладистый Ромашов оказывается в глубине души самым требовательным, потому что он самый искренний и честный.

Любовь Ромашова слишком отличается от обычного варианта гарнизонного романа, который тут же, на наших глазах, разыгрывается Раисой—Л. Сухаревской. (Актриса появляется лишь в нескольких коротких эпизодах, озаряя довольно-таки тускло поставленную сцену бала своим как всегда безошибочным, уверенным мастерством.) Не удивительно, что эта любовь оканчивается плачевно. Удивительно, что она вообще могла вспыхнуть и расцвести в груди ничем не замечательного, более чем скромного, по существу, темного пехотного офицера.

Здесь мы уже доходим до темы фильма. Тема эта гуманистическая, купринская, а еще более—чеховская. Люди по своей природе бессо-



«ПОЕДИНОК»

знательно тянутся к красоте, к поэзии, к осмысленной и полезной жизни, даже вопреки обстоятельствам дореволюционного безвременья, провоцировавшим в них варварские, разрушительные, звериные инстинкты. Трагедия их не в том, что они жалки, пусты и ничтожны, а в том, что красоту души своей и великолепие ума своего им не к чему приложить. Ромашов гибнет, но лучшее, что может ожидать его,—это стать вторым Назанским, конченным, отпетым, хотя и благородным человеком, как его играет А. Попов. Другой путь—путь Шурочки, путь попрания всего святого ради того, чтобы вырваться из трясины провинциальной армейской жизни в нарядную столицу. Красивую, холодную, расчетливую Шурочку И. Скобцева играет верно и точно. Один мотив намечен и проводится ею особенно хорошо—это то, что Шурочка торопится. Где-то в тайниках души ей страшно: годы идут, вместе с ними уходит главное Шурочкино достояние—молодость. Ее вопрос к Ромашову: «Отвечайте же, неуклюжий Ромочка, хороша я или нет?»—лишь только кажется шутливым и кокетливым; в подтексте его встревоженное сомнение: «все ли еще хороша я или нет?»

Но путь Шурочки, так же как и путь Назанского,—не выход. Каков же выход в обстоятельствах Ромашова? Ответа фильм не дает. И это—а вовсе не гибель героя—сообщает фильму скрытую трагическую силу.

Велик ли этот трагический заряд—вопрос другой. Как это хорошо известно, содержательность кинофильма зависит не только от того, насколько значительна избранная тема, но прежде всего от того, насколько значительны показанные характеры. Что же касается Ромашова и Шурочки, которым в фильме уделено центральное место (относительно гораздо большее, чем они занимают в повести), то они при всей их достоверности не являются, на наш взгляд, персонажами, способными увлечь и взволновать зрителя наших дней. Вот почему фильм «Поединок», будучи высокопрофессиональным произведением, все же не стал выдающимся явлением в советской кинематографии.

Евг. Пермяк

ПО ДОРОГЕ К ЗВЕЗДАМ

Заметки писателя

Если бы этот хороший фильм появился в июле, августе, даже в сентябре прошлого года, до памятной всему миру пятницы 4 октября, он, может, прошел бы со сдержанным успехом и был бы награжден умеренно-снисходительной похвалой. Едва ли бы даже доброжелательные кинокритики и тем более мало искушенные в космическом ракетном плавании зрители, вроде меня, отважились тогда на печатные отзывы об этом фильме.

Трудно было до названной пятницы людям сугубо «шоссейным» позволять себе судить о дорогах к звездам.

Теперь же, когда в каждой семье запросто вычерчивают реальные орбиты искусственных спутников Земли, когда лица пионерского возраста обстоятельно и научно обоснованно рассуждают о межпланетной навигации,— фильм «Дорога к звездам» стал понятным для всех и нужным всем.

Говорят, что зрители, идучи в театр на «Трех сестер», приносят с собой из дому слезы, а на «Ревизора»—смех. Отправляющийся смотреть фильм «Дорога к звездам» принесет в своей душе восхищение еще неувиденным. Потому что у небольшого (неполнометражного) фильма—величественный анонс в небесах.

Искусственные спутники Земли, потрясшие умы всего населения земного шара, осветившие человечеству счастливые перспективы, бросают яркий луч и на фильм, удачно родившийся под этими двумя самыми близкими к земле «звездами». И мы, озаренные великолепным светом советской науки, просматривая фильм «Дорога к звездам», видим на экране не только отображаемое киноаппаратом, но и желаемое, додумываемое нами, досказываемое спутниками.

Так (простите за лирическое сравнение) в чертах, характере и поступках любимой мы видим и то сверхпрекрасное, которого в ней, может быть, и нет, и, наоборот, не замечаем ординарного, которого в ней, может быть, и много. Искусство и любовь в этом отношении близнецы.

Фильм «Дорога к звездам» год или более тому назад задумывался научно-фантастическим фильмом, оказался же он чуть ли не хроникальным.

Когда погас в зале свет и на экране возник медленно вращающийся вокруг своей оси земной шар, играющий всеми красками материков и синевой океанских глубин,—я замер. Замер потому, что увидел Землю глазами человека, живущего после пятницы 4 октября 1957 года. Это были уже другая Земля и другое ее ви́дение. Тот же эффектно снятый М. Гальпером, А. Лаврентьевым и А. Романенко земной шар раньше был бы для меня географически познавательным кадром. А теперь я сижу в девятом ряду гордым и даже, может быть, чуточку самодовольным— не зрителем, а соучастником происходящего. Я даже почувствовал себя на несколько секунд мчащимся вокруг Земли живым спутником И, что самое главное, мне ни капельки не стыдно сознаваться в этом мальчишески-романтическом самочувствии. У каждого зрителя своя реакция и свои нормы воображения.

Земной шар на экране был для меня не объемной мультипликацией, а реально возможной, и, может быть, уже существующей кинофотографией доподлинного земного шара.

Сюжет еще не начинался, конфликт не завязывался, а я, враг бесконфликтности, бесконфликтно волнуюсь в своем девятом ряду. И всякий будет волноваться, особенно после того, как режиссер-мультипликатор запустит на экране вокруг земного шара внука звезд и сына детей Солнца.

«Дорога к звездам». Авторы сценария Б. Ляпунов и В. Соловьев. Консультанты А. Марков, Б. Воробьев, Ф. Якайтис, В. Крылов, А. Поваляев. Режиссер-постановщик П. Клушанцев. Режиссеры Л. Преснякова и Г. Цветкова. Оператор М. Гальпер. Операторы комбинированных съемок А. Лаврентьев и А. Романенко. Художник М. Цыбасов. Художник комбинированных съемок В. Щелков. Режиссер-мультипликатор Г. Ершов. Композитор С. Шатирян. Звукооператор Р. Левитина. Ленинградская студия научно-популярных фильмов, 1957.

Он, как мы уже сказали, тоже мультипликационный, но этому теперь, наверно, не верит и нарисовавший его художник, потому что спутник так же правдиво летает на экране, как проходит по нему целинный трактор, новый электровоз или автобус, как все ранее виденное в жизни и не подлежащее сомнению в кинотеатре.

●

Предваряя научно-популярный и художественно-фантастический фильм «документальным» прологом, его авторы Б. Ляпунов, В. Соловьев, режиссер-постановщик П. Клушанцев уводят вас из космоса к главному старту всех звездных дорог—в Калугу, к Константину Эдуардовичу Циолковскому.

Теперь идут земные сцены, показывающие идеи учителя калужской гимназии Константина Эдуардовича. Зарождение идей, развитие мысли Циолковского именно п о к а з ы в а ю т с я режиссером, а не пересказываются диктором.



«ДОРОГА К ЗВЕЗДАМ»

Всякую мысль, как мы знаем, можно выразить словом. Но слово, хотя и важный компонент языка кино, все же вспомогательный компонент. Мысли Циолковского в «калужских сценах» нарастающе действенны и зримы. Они материализованно образны (допустим такое выражение). И это хорошая находка не только для данного фильма, но и для подобных ему научно-художественных фильмов, которые будут создаваться.

У нас слишком много «говорящих фильмов» о науке и технике—своеобразных лекций на пленке, которые куда ближе к радио, нежели к кинематографу.

П. Клушанцев и его режиссеры Л. Преснякова и Г. Цветков и, само собой, сценаристы искали и нашли способы при меньшей затрате слов с большей выразительностью кинематографически показать мечту жизни Циолковского—создание ракетного космического корабля.

Обратимся к примеру.

Циолковский, размышляя, ищет силу, способную двинуть космический корабль, и останавливает свое внимание на пушке. Он думает о силе отдачи пороховых взрывов. И на экране зримая мысль Константина Эдуардовича—стреляющая пушка и наглядный показ ее отдачи. Именно так и только так мысль Циолковского «экранизировалась» в его воображении.

Размышляющему Константину Эдуардовичу, естественно, не нужны в космическом пространстве колеса и лафет пушки. Ему нужен только стреляющий и отталкивающийся ствол пушки. И мы видим на экране, как освободившаяся от земных придатков, заряжающаяся и отталкивающаяся силами взрывов пушка становится снарядом, наращивающим скорость.

Набравшая скорость пушка превращается в мыслях Циолковского и на экране в ракету. Затем ракета логически последовательно становится двух- и трехступенчатой, небесным поездом, толкаемым локомотивами-ракетами, которые, «выдохнувшись», самоотцепляются.

Найденная наглядность изображения будет понятна даже для школьника младших классов и не оскорбительна для глаз ученого—специалиста по ракетам. Потому что эта популяризация идет не по способу упрощения, что всегда приводит к вульгаризации. Авторы задались целью расчленить сложное, очень сложное на простое. А затем они вдумчиво, бережно, постепенно и «поступенно» наращивают простое до сложного. И от этого сложное становится всеобщим достоянием.

Владея ключом популяризации такого рода, известным нам по научно-популярным книгам соавтора фильма Б. Ляпунова, постановщики легко открывают любую дверь, будь она за семью замками.

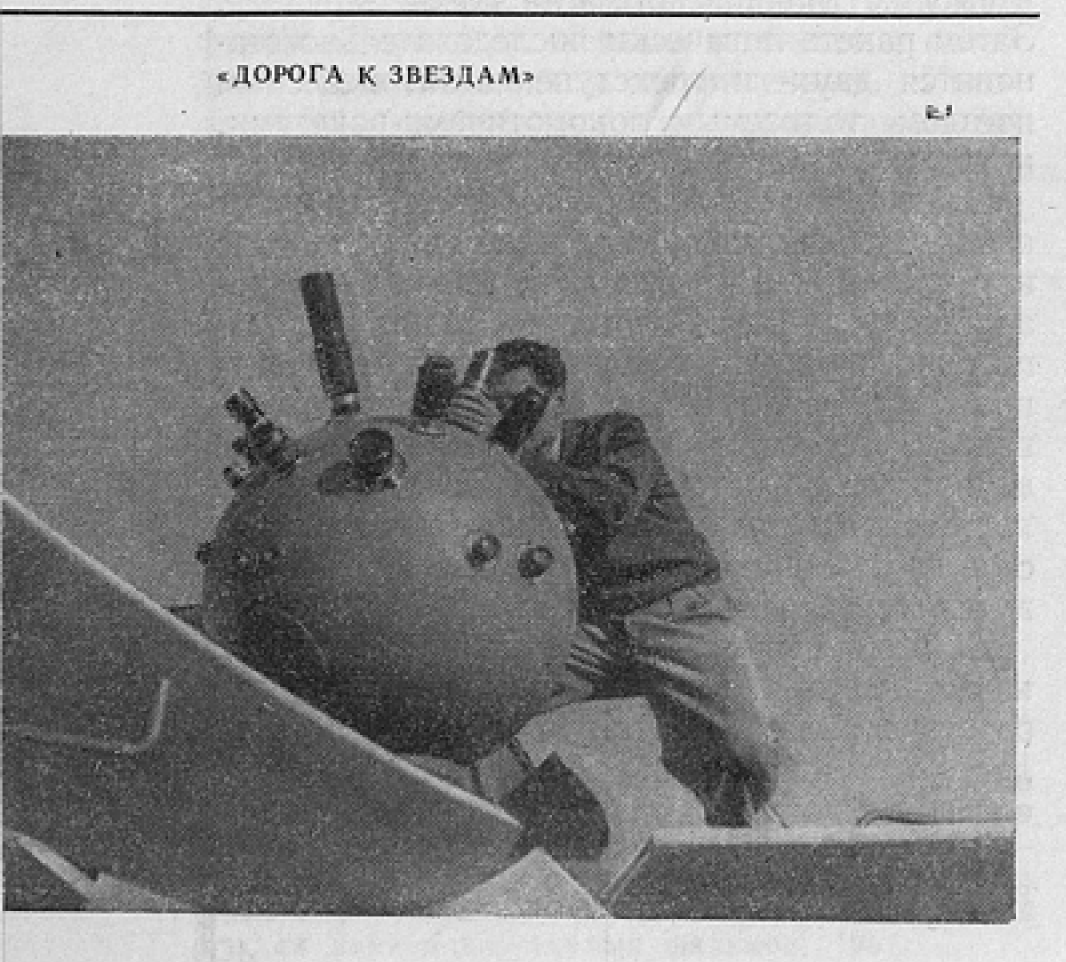
Этот ключ и дал возможность создать самую выдающуюся в фильме «сцену с веслами».



«ДОРОГА К ЗВЕЗДАМ»

Об этой сцене нужно сказать особо, потому что она войдет в фонд кинематографических находок наряду со «сценой с картошкой» из фильма «Чапаев», где заглавный герой фильма показывает тактику боя при помощи клубней картофеля.

«ДОРОГА К ЗВЕЗДАМ»



Понять движение ни от чего не отталкивающейся в безвоздушном пространстве ракеты—трудно. И это, в частности, не может понять катающийся на лодке вместе с Циолковским его ученик.

Тогда вдохновенный мечтатель и родоначальник ракетных путешествий Константин Эдуардович Циолковский, роль которого великолепно сыграл Г. Соловьев, прибегает к доказательствам.

Он, стоя в лодке, бросает весло, затем второе, затем находящиеся в ней вещи, наглядно отталкивается от бросаемого и заставляет лодку двигаться.

Режиссер в этой сцене убивает сразу дюжину зайцев. Здесь присутствуют все черты характеристики Циолковского. Эта сцена настолько кинематографична, что в ней даже не чувствуется кинематограф. Циолковский только так, а не иначе мог поступить в этих условиях, объясняя движение ракеты и не щадя средств, оказавшихся у него под рукой.

Это уже не только научно-популярная, но и доподлинно художественная сцена, хотя она и проясняет наращивание от простого к сложному.

«Сцена с веслами»—самая высокая по впечатляемости и актерско-режиссерскому мастерству, к сожалению, не однородна с кульминационной точкой фильма—сценой взлета ракеты.

Отведем этому особую заметку.

●

Если борьбу за дорогу в космос и одержанную победу считать сюжетом фильма, а высшим накалом этой борьбы считать взлет ракеты-корабля, то мы вправе требовать, чтобы и художественная вооруженность этой сцены была не ниже технической вооруженности. Это же фильм с людьми, значит с человеческими душами. И люди должны не присутствовать статистами при ракетах, а одушевлять собой эти ракеты.

В первой половине фильма действовал (д е й с т в о в а л!!!) живой Человек-мечтатель, Человек-подвижник, страстный, волевой, и в той же сцене с веслами, когда лодка двинулась по реке, каким-то незримым наплывом возник космический корабль—детище мыслей этого д е й с т в у ю щ е г о человека. Во второй же части фильма люди оказались при технике. Может быть, так показалось только мне. Может быть, главным действующим «лицом» научно-технического

фильма является ракета. Такое возможно. Но вряд ли возможно безымянное, даже «безанкетное» существование в таком фильме безликих космонавтов, улетающих в первый героический космический рейс так равнодушно...

Товарищи сценаристы, режиссеры и консультанты фильма «Дорога к звездам», вспомните, с каким волнением думали люди о собаке Лайке, когда она взлетела во втором спутнике. Все знали не только ее имя, но и узнавали подробности ее образа жизни и «биографии». Как же можно отправлять в путешествие в космос трех красивых парней, не дав им проститься с матерями, женами или невестами?

Я понимаю, они представители советской науки, уверенной в своих успехах. Уверенной, но не самоуверенной. Даже в морях изучены не все рифы. Даже отправляясь на теплоходе из Одессы в Батуми, люди прощаются, целуются и наказывают хотя бы: «Не простудись на палубе».

А эти, унифицированные даже по лицам, три красавчика появляются, как в фильме-ревю. Даже ждешь, что они запоют: «Три космиста, три веселых друга...».

Вот тут-то мы и подходим к вопросу о смешении несмесимого.

●

Жанры не любят смешанных браков.

Фильм «Дорога к звездам» в жанровом отношении оказался за пределами дозволенного. Здесь, как говорится, можно найти все. И сцены из Островского, и фрагменты из реалистических фильмов о жизни замечательных людей, и подражание Тарапуньке со Штепселем, как-то и куда-то тоже летавших в каком-то из фильмов. И, наконец, встречаются сцены, типичные для приключенческих фильмов.

Каждый из этих жанров законен и мил сам по себе, вместе же они неизбежно конфликтуют друг с другом.

Калужские сцены—реальны, правдивы. Даже прощаешь, что у калужских гимназистов желтые канты, а не белые. Ну и пусть, подумаешь, форму гимназии спутали с формой реального училища и даже с формой нашей школы. Зато реально остальное: язык, поступки, жилище, убранство... Репинские краски.

Это хорошо. Но вторая половина фильма решена в манере приключенческого жанра, который, повторяем, сам по себе тоже хорош. Но так как первая половина оказывается фоном для второй—фантастической половины, мы отчетливее замечаем и некоторые «белые нитки», неизбежные в произведениях, где фигурирует незнаемое, невиданное, а предполагаемое с большей или меньшей правдоподобностью.

Таким образом, первая, абсолютно правдивая половина ослабила вторую, правдоподобную фантастико-приключенческую половину.

●

Улетающей в космическое пространство ракете—веришь. Именно так она и полетит. И мне, зрителю, не было дела до формы, длины, подробностей запуска ракеты. Пусть об этом спорят космокораблестроители и выясняют правильности и неправильности установки рулей, иллюминаторов, системы управления и т. д. Для меня, для зрителя, это подробности каравеллы Колумба. Эту каравеллу, наверно, тоже искажают, показывая в различных фильмах. Но в каждом из них Колумб открывает Америку.

Также и ракета-корабль в фильме «Дорога к звездам». Она летит на Луну, и я в это верю завтрашним числом, как «вчерашнему» плаванию Колумба.

Было—есть—будет в этом фильме смотрятся в одном времени, а не в трех.

Я верю ракете до тех пор, пока наука не получает трюковой окраски.

«Сцена невесомости» человека, поднявшегося в сферу отсутствия земного притяжения, была бы правдива, если б она не была комизирована. Зачем людям кувыркаться в кабине, ходить по потолку... Чтобы посмешить? Но это же задача другого фильма, в котором добродушный Тарапунька по неосмотрительности Штепселя окажется непривязанным к креслу корабля. А тут, в научном фильме—извините.

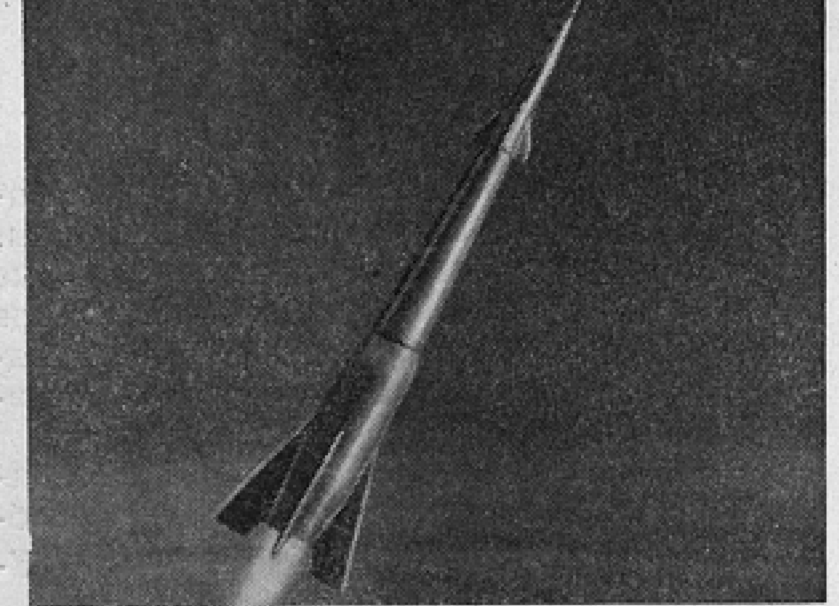
Мне становиться жаль, что летели к звездам и вдруг вильнули куда-то в сторону...

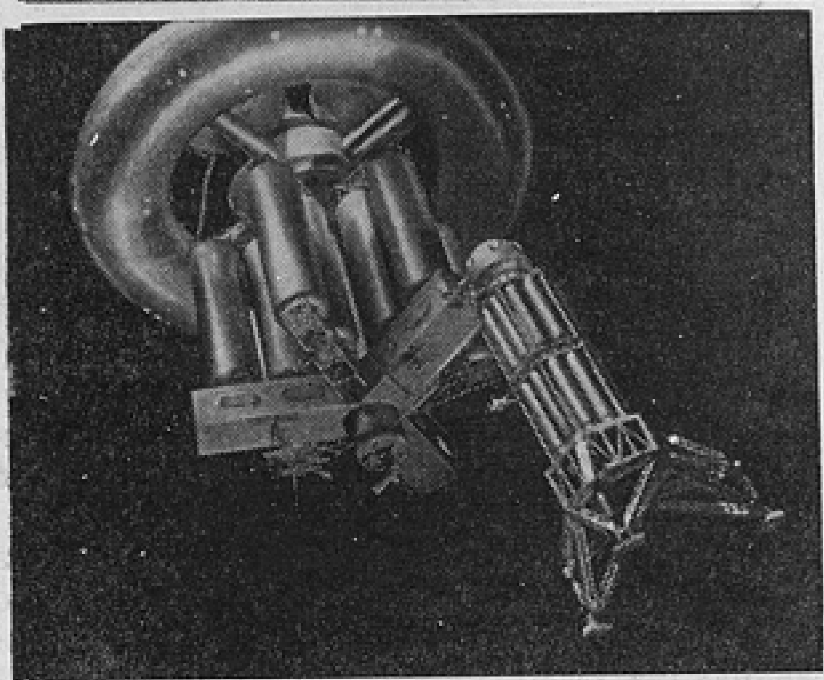
●

Критиковать фильм легче, нежели создавать его.

Редактор одного журнала, материал которого сдавался в типографию за два месяца до дня планового выхода этого журнала в свет, жаловался мне:

— Ты представляешь, каким будет выглядеть декабрьский номер нашего журнала без спутника? Один-то спутник я еще успею вставить в верстку. А если до декабря запустят





«ДОРОГА К ЗВЕЗДАМ»

второй? (Разговор был до запуска второго спутника.) Тогда что? Во всех газетах напишут про двух спутников, а мы про одного?

Каждый из нас, конечно, понимает затруднения этого редактора. Мы тем более должны понять авторов и режиссеров фильма «Дорога к звездам», запущенного в производство год тому назад.

Принимая это все во внимание, мы не будем инкриминировать им отсутствие в фильме пробного полета животного, хотя даже первые воздушные шары летали с животными. Авторы могли бы догадаться или узнать, что полет животного был предусмотрен в плане пробных космических полетов советскими учеными. Не заметим этого упущения.

Но все же разрыв между сроками начала и окончания работ над фильмом не оправдывает явно надуманной формы межпланетных кораблей.

Мы не собираемся становиться в позу знатоков устройства космических лайнеров, но все же думаем, что они не могут походить на летающую Эйфелеву башню, хотя она и может удобно становиться четырьмя своими опорами на лунную поверхность. Мы все-таки знаем, что предпочтительнее для космических полетов шарообразные или, во всяком случае, обтекаемые тела.

...Каждому фантасту, будь он писателем или режиссером, дано пока право летать на Луну при помощи средств, доступных его воображению и его знаниям. Практический, действительный полет на Луну станет проверкой воображаемых фантастами полетов. Если даже многое из второй части фильма «Дорога к звездам» будет опровергнуто жизнью, все равно этот фильм останется в памяти зрителя. Потому что его авторы дерзали, искали, заглядывали в завтрашний день, который не по их вине становится вчерашним днем. В связи с этим еще несколько слов.

●

Авторы этого фильма будто боялись оказаться в хвосте быстро развивающихся в небе событий и торопились закончить работы над фильмом. Он выглядит недоснятым. Остается такое впечатление, что в момент, когда космонавт ступил на поверхность Луны, раздался телефонный звонок:

— Хватит! Заканчивайте съемки! Иначе опоздаем! Спутник запустили! Настоящая ракета опередила кинематографическую! Монтируйте, пока не поздно!

И фильм появился без конца. И никто не знает, как сложится дальнейшая судьба этого фильма. Может быть, хроника жизни, новые достижения науки и техники заставят вернуться к этому фильму с тем, чтобы перемонтировать его, с тем, чтобы довести его до полнометражного фильма не научно-фантастическими средствами, а научно-хроникальными. Тогда появится настоящий реалистический фильм на тему—«От Циолковского до наших дней».

Кинохроника опережает кинофантастику. Но нужно принимать явления такими, какие они есть, и сделать все возможное для того, чтобы реалистическая половина фильма была продолжена столь же реалистически. Нам нечего бояться переделок, которые диктуются достижениями нашей науки. Такое может случиться не с одним фильмом. Потому что действительное опережает воображаемое. И в добрый час!

СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ РАЗГОВОР

На обсуждении фильма «Летят журавли»

Сложилось устойчивое представление, что за последние годы обсуждения фильмов в Московском Доме кино проходили вяло, неинтересно, привлекали мало участников. Это не совсем точно. Несколько картин: «Урок жизни», «Земля и люди», «Чужая родня», «Сын», «Солдаты», «Это начиналось так...»— вызвали живой и содержательный обмен мнений. Но, как правило, на обсуждениях отсутствовали ведущие творческие работники, бывало много случайных, непродуманных выступлений, сводившихся к общим оценкам. Редко можно было услышать профессиональный анализ всех элементов фильма.

Совсем в иной атмосфере проходило обсуждение фильма «Летят журавли», организованное секциями художественной кинематографии, кинодраматургии, критики и теории кино Союза работников кинематографии СССР.

Несмотря на то, что между премьерой фильма и его обсуждением прошло около двух месяцев, большой зал Центрального Дома кино был полон. На этот раз сюда пришли режиссеры, драматурги, актеры, операторы, критики и студенты ВГИКа.

Уже в этом факте сказался острый интерес к фильму, имеющему своих безоговорочных сторонников и столь же горячих противников. О фильме спорят и в широких зрительских кругах, и в творческой среде, и на страницах печати.

Именно с этого и начал свое вступительное слово М. Ромм, сразу заявивший себя сторонником картины и предупредивший, что от него «не следует ждать объективности». Высоко оценивая уровень режиссерского и операторского мастерства в картине, М. Ромм говорил о том, что давно не было фильма на современном материале, где бы так смело и многообразно был применен весь арсенал кинематографических выразительных средств. Отличное сочетание правдивой актерской игры, изобразительной точности, смелого монтажа приводит к глубокому раскрытию каждого эпизода.

М. Ромм анализирует режиссерское и операторское решение таких эпизодов, как проводы, как объяснение Вероники и Марка во время бомбардировки, смерть Бориса и, наконец, финал фильма, который в отличие от других участников обсуждения М. Ромм полностью принимает.

Выступление М. Ромма содержало не только изложение его взглядов; он сформулировал и основные тезисы противников картины.

Первым и наиболее серьезным является обвинение фильма в неверной постановке морально-этической проблемы, поскольку в картине «берется под защиту» женщина, которая изменила любимому человеку, ушедшему на фронт.

М. Ромм оспаривает обвинение, подчеркивая, что внутренняя тема фильма—верность, а не измена. Оратор напоминает судьбу Вероники, еще совсем девочки, не выдержавшей на пороге жизни суровых испытаний войны—потерю родителей и дома, разлуку с Борисом. За свою слабость она расплачивается тяжелым сознанием своей вины, стремлением искупить ее.

Многие критики, далее, считают крайне слабой драматургию фильма, которую не спасает весь блеск режиссерского и операторского искусства. Не отрицая недостатков литературной основы картины, М. Ромм все же полагает, что глубокая человечность фильма определена сценарием.

И, наконец, существует точка зрения, что в картине отсутствуют национальные черты и сильно чувствуется влияние итальянских фильмов. Такое мнение М. Ромм также считает необоснованным. Подражание итальянским образцам,—полемически замечает он,—можно обнаружить разве только в прическе героини...

Уроки фильма «Летят журавли» так серьезны и разнообразны, что не могут не оказать влияния на дальнейшее развитие советского кино,—таков вывод М. Ромма.

Это выступление вызвало горячую дискуссию.

В оценке кинематографических достоинств фильма—высокого профессионального мастерства, смелых новаторских решений, выразительности киноязыка—больших расхождений не обнаружилось. В этом плане в адрес М. Калатозова и С. Урусевского было высказано много заслуженных похвал.

Под наибольшим критическим обстрелом оказалась драматургическая основа фильма—шаткость логических мотивировок, спорность образа Вероники.

Естественно, что многие вспоминали первооснову картины—пьесу В. Розова «Вечно живые»—не лучшее произведение талантливого драматурга. Подробно об этом говорил и Р. Юренев.

Хотя в сценарии некоторые недостатки пьесы оказались преодоленными,—отметил он,—все же слабость драматургии легко обнаруживается во многих эпизодах. Это, видимо, хорошо чувствовал и постановщик, мобилизуя в драматургически наиболее уязвимых местах все средства кинематографической выразительности. И тут иногда начинается «перебор», ощущается потеря чувства меры. В связи с этим участники обсуждения (С. Лукьянов и другие) часто вспоминали чрезмерное «обилие пощечин, стекла и музыки» в сцене «искушения Вероники».

Мелодраматизм пьесы, по мнению ряда ораторов, дает себя чувствовать и в фильме.

Характерным признаком слабости сценария В. Соколов считает и то, что фильм распадается на изолированные эпизоды, о которых все и говорят. Между тем завершенное художественное произведение обычно очень трудно расчленить на отдельные куски.

Но тот же В. Соколов категорически отвергает упреки В. Кагарлицкого в том, что в фильме не чувствуется патриотизма, нет национального колорита. Образ Бориса, сцена его смерти, атмосфера фильма, удивительно поэтичные и трогательные картины русской природы—все это опровергает подобные упреки.

Как и все фильмы о войне, созданные в стране, возглавляющей борьбу за мир, картина «Летят журавли»—антивоенная,—говорит Р. Юренев.

Полемизируя со статьей Н. Копьева («Комсомольская правда»), Н. Коварский высказывает мысль, что нельзя требовать от драмы таких подробных логических мотивировок, какие свойственны роману. Тем более нельзя требовать их от такого фильма, как «Летят журавли», где есть стремление к обобщениям, не нуждающимся в бытовых подробностях. В этом Н. Коварский видит новаторские элементы драматургии В. Розова. Такое утверждение вызвало возражения Л. Малюгина и А. Каплера.

Разбору актерской работы в ходе дискуссии было уделено не много места. Если оценка авторского решения образа Вероники была разноречивой, то актерское воплощение его молодой актрисой Т. Самойловой было встречено всеобщим одобрением. Отмечали ее взволнованность, эмоциональность, искренность. Тепло говорили выступавшие о А. Баталове, исполнителе роли Бориса. В то же время С. Лукьянов выразил мнение, что А. Баталов питает чрезмерную склонность к «бытовизму» и поэтому иногда его исполнение приходит в противоречие с общим стилистическим решением картины. Наиболее слабым образом фильма, по мнению многих, оказался Марк. Но повинен в этом не актер, а драматург, нарисовавший Марка однопланно, как труса и приспособленца.

Разговор о фильме «Летят журавли» был интересным и плодотворным; даже у таких бесспорных сторонников картины, как А. Каплер, Г. Чухрай, Н. Коварский, А. Алов, Р. Юренев, нашлось немало критических замечаний главным образом по части ее драматургического решения. В то же время люди, значительно более критически настроенные по отношению к фильму,—Б. Метальников, В. Соколов, С. Лукьянов—отмечали его талантливость, исключительную силу и выразительность кинематографического воплощения сценария.

Л. Малюгин, заканчивая свое выступление, пожелал М. Калатозову, упорно и настойчиво работающему над современной темой, получить такой совершенный сценарий, который позволил бы все режиссерское мастерство направить не на обогащение драматургии, а на раскрытие авторского замысла, бесспорного в своей идейно-художественной основе.

Такое пожелание можно признать вполне справедливым.

О. А.

Николай Лебедев

НАС ВЕДЕТ ПАРТИЯ

(К 30-летию первого Всесоюзного партийного совещания по кинематографии)

В марте 1958 года исполняется тридцать лет со времени первого Всесоюзного партийного совещания по кинематографии.

Этому совещанию, созванному Центральным Комитетом партии, предшествовала большая дискуссия по вопросам кино, в которой участвовали местные партийные организации, комсомол, профессиональные союзы, печать, ячейки Общества друзей советского кино (ОДСК), Ассоциация революционной кинематографии (АРК), писательские организации.

В дискуссии и на совещании были всесторонне обсуждены многочисленные творческо-производственные и организационные вопросы строительства советской социалистической кинематографии, а решения совещания наметили ясные пути к замечательным успехам советского киноискусства последующих десятилетий. Мудрое слово партии привело мастеров нашего кино к большим победам.

Сейчас, когда советские кинематографисты обсуждают выступления тов. Н. С. Хрущева по вопросам литературы и искусства и намечают задачи своего творческого союза, обращение к опыту первого Всесоюзного партийного совещания по кино представляет не только исторический интерес—оно может быть полезным при решении многих вопросов дальнейшего развития нашего искусства.

●

Из периода гражданской войны молодая, еще не вполне оформившаяся советская кинематография вышла в состоянии тяжелой производственной разрухи.

К 1921 году из-за отсутствия пленки, изношенности аппаратуры, нехватки электроэнергии все киностудии (или, как тогда говорили, кинофабрики) были законсервированы. Большинство поставленных в 1919—1920 годах фильмов (в том числе «Поликушка», «Трое» по М. Горькому и другие) лежали в негативах, так как их не на чем было печатать. Творческие работники разбрелись кто куда. Работали только хроникеры, снимавшие на пленке, которую удавалось захватить в освобожденных от интервентов городах.

Склады прокатных контор были пусты. Многие кинотеатры были закрыты, а некоторые еще действовавшие киноустановки при агитпунктах демонстрировали потрепанные фильмы из немногочисленных красноармейских кинобаз.

С переходом на мирное строительство и восстановлением народного хозяйства улучшается положение и в кинематографии. Возобновляется работа кинотеатров. Возвращаются творческие кадры. Расширяется работа кинохроники, и начинается выпуск художественных и научно-популярных кинокартин.

Однако это улучшение идет недостаточно быстро и сопровождается отрицательными явлениями. В связи с нехваткой средств и неопытностью руководителей кинопредприятий в прокатные организации проникали нэпманско-спекулянтские элементы, тормозившие развитие советского кинопроизводства и заполнявшие экраны либо старыми декадентскими фильмами русского дореволюционного производства, либо столь же идейно чуждыми зарубежными кинокартинами.

Возникло парадоксальное положение: чем шире становилась киносеть, тем более широкая аудитория подвергалась влиянию буржуазной пропаганды.

Положение стало настолько неблагополучным, что XII и XIII съезды партии сочли необходимым специально остановиться на этом вопросе.

XII съезд, отметив, что кино «превращается в проповедника буржуазного влияния и разложения трудящихся масс», предложил «развить кинематографическое производство в России», а также укрепить руководящие кадры кинематографии коммунистами, способными «поставить дело на основе хозяйственного расчета, с одной стороны, и возможно полного обслуживания масс—с другой»*.

Не менее сурово оценил положение в кинематографии и следующий, XIII съезд партии. В отчетном докладе ЦК было прямо сказано: «Плохо обстоит дело с кино. Кино есть величайшее средство массовой агитации. Задача—взять это дело в свои руки»**.

А в резолюции «Об агитпропработе», охарактеризовав кино как могущественное средство коммунистического просвещения и агитации, съезд вместе с тем констатировал, что «до сих пор партии не удалось подойти вплотную к надлежащему использованию кино и овладеть им»***.

В той же резолюции съезд наметил меры, обеспечившие коренное улучшение работы кинематографии.

В последующие годы, благодаря повседневной помощи Центрального Комитета партии, советское кино добивается крупных успехов. Ускоренными темпами идет кинофикация СССР: восстанавливаются кинотеатры, кинофицируются рабочие клубы, создается сеть деревенских кинопередвижек. Реконструируются старые и строятся новые киностудии в Москве и Ленинграде. Укрепляются старые и создаются новые киноорганизации в союзных республиках (на Украине, в Грузии, Азербайджане, Армении, Белоруссии и т. д.).

Возникает общественно-творческая организация кинематографистов—Ассоциация революционной кинематографии (АРК), ставящая перед собой задачу помогать партии в перевоспитании старых, привлечении и воспитании новых творческих кадров.

Развертывает свою деятельность добровольное Общество друзей советского кино (ОДСК), организующее фотокинокружки при рабочих клубах, вузах, среди школьной молодежи, проводящее обсуждения новых фильмов, помогающее учреждениям кинематографии в организации сценарных конкурсов, отборе молодежи в киноучебные заведения и т. д.

Значительно усиливается внимание к кинематографу со стороны партийной и советской печати. Расширяется специальная кинопресса: к издававшейся с 1923 года газете «Кино» присоединяется ряд новых периодических изданий—«Киножурнал АРК», журналы «Советский экран», «Советское кино», ленинградское приложение к газете «Кино» и другие. Создается специализированное издательство «Кинопечать», выпускавшее литературу для кинематографистов и для массового кинозрителя.

Все это благоприятствует развитию художественного творчества. Уже в 1927 году было выпущено 120 полнометражных художественных картин, что позволило серьезно потеснить на экранах буржуазные, импортные кинокартины.

Некоторых успехов добивается также производство научно-популярных фильмов (или, как тогда говорили, «культурфильмов») и кинохроники; налаживается производство мультипликации.

Количественные успехи сопровождаются успехами художественными.

Уже в середине и в начале второй половины двадцатых годов на экраны выходят такие выдающиеся кинопроизведения, как «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира», «Падение династии Романовых», «Стачка», «Коллежский регистратор», «Парижский сапожник», «Процесс о трех миллионах», «Дон Диего и Пелагея». Появляются шедевры советского киноискусства—«Броненосец «Потемкин» и «Мать».

Вместе с тем в кинематографии оставалось много неясных, нерешенных проблем. Продолжал ощущаться острый недостаток денежных средств и техники, не хватало иностранной валюты для закупки пленки и съемочной аппаратуры, целиком вывозившихся тогда из-за границы. Это послужило поводом для возникновения теории «равнения на кассу», на вкусы мещанско-нэпманской публики, составлявшей в ту пору большинство зрителей наиболее доходных, так называемых первоэкранных кинотеатров.

Один из руководителей Наркомпроса писал в конце 1927 года: «Если вы хотите, чтобы кино держалось на собственных ногах, то ведь это другими словами значит, что оно должно черпать из более толстых кошельков для того, чтобы создать себе таким образом средства для своих художественных, пропагандистских

* КПСС в резолюциях, изд. 7, ч. I, стр. 741.
** XIII съезд РКП(б). Стенографический отчет, 1924, стр. 132.
*** КПСС в резолюциях, изд. 7, ч. II, стр. 74.

целей. Требуется доказать, что эти более толстые кошельки, давшие Шведчикову несколько миллионов дохода, можно было бы мобилизовать при помощи высокоидейных картин»*.

Центральная киноорганизация «Совкино» занимала в этом вопросе позицию, близкую к вышеизложенной. На совещании в редакции газеты «Правда» один из членов правления «Совкино» недвусмысленно высказался в этом духе: «Нужно ставить вопрос не так: перематывать доход от водки на кино, а принципиально... Почему Советская власть и партия допустили водку? Если мы отвечаем на этот вопрос так, как нужно отвечать,—то почему мы в кинематографии этот принцип не можем применить?»**

Отсюда непропорционально большое место, отводившееся в те годы на экранах импортным фильмам, отсюда покровительственное отношение некоторых работников «Совкино» к идейно облегченным, «кассовым» фильмам.

Положение осложнялось нехваткой квалифицированных творческих кадров.

Наряду с отдельными замечательными произведениями выпускались десятки средних, серых, а то и просто плохих лент, не оставлявших в сознании зрителя ничего, кроме ощущения скуки.

В критике, на киностудиях, в общественных организациях велась острая, сложная борьба различных творческих принципов и течений.

Много нерешенных, неясных, дискуссионных вопросов оставалось в кинохронике и документальном кинематографе, в научно-популярном и учебном кино, в процессах формирования национального киноискусства союзных республик, в организации экспорта и импорта фильмов, в научной работе и подготовке кадров, в деятельности кинообщественных организаций и их взаимоотношениях с государственными киноучреждениями.

Это и побудило Центральный Комитет партии поставить вопрос о подготовке и проведении Всесоюзного партийного совещания, посвященного этим вопросам.

Идея совещания встретила горячее одобрение не только среди кинематографистов, но и в широких кругах советской общественности. В партийных и комсомольских организациях кинопредприятий, в Ассоциации революционной кинематографии, в ячейках Общества друзей советского кино, в общей и специальной печати были проведены обсуждения состояния и перспектив развития советской кинематографии.

В ряде республик и губерний обсуждения завершались специальными партийными совещаниями в республиканском и губернском масштабах. Такие совещания были проведены в Ленинграде, Нижнем Новгороде, Закавказье и других местах.

Дискуссия носила боевой, горячий, острый характер и свидетельствовала о большой заинтересованности советской общественности в судьбах киноискусства. Резкой критике подверглись теория равнения на «толстые кошельки» и идейный оппортунизм ряда киноорганизаций, бюрократическое пренебрежение к кинообщественности и к общественному мнению вообще со стороны «Совкино».

С исключительной страстностью прошел в октябре 1927 года двухдневный диспут, организованный Центральным Комитетом ВЛКСМ, Центральным советом ОДСК и редакцией «Комсомольской правды». На диспуте дважды выступал В. В. Маяковский. Не все в этих выступлениях было правильным, а в отдельных оценках мастеров кино старшего поколения (Протазанова, Гардина) поэт исходил из неверных установок. Но в своей гневной критике коммерческого уклона, равнения на вкусы мещанского зрителя, погони за зарубежными лентами и идейно облегченными фильмами собственного производства он бесспорно стоял на партийных позициях. Обличая сторонников «приоритета кассы», Маяковский говорил:

«Сколько бы вы ни пытались, сколько ни старались, сколько бы дохода от публики, потрафляя вкусам, ни получили,—вы делаете скверное и гнусное дело. Правильность ваших положений опровергает постановка революционных фильм, как «Броненосец «Потемкин», которые оправдывают себя коммерчески»*.

С не меньшей силой обрушился поэт на бюрократизм и заскорузлость аппарата «Совкино», его неквалифицированность в вопросах кинокультуры, его боязнь критики: «Административно-финансовый аппарат сидит на всей культурной работе «Совкино». Без под-

* «Пути кино». Теакинопечать, 1929, стр. 72.
** Там же, стр. 71.

* Приводимые здесь и далее цитаты взяты из сборников «Вокруг кино» и «Пути кино».

готовки квалифицированных работников, молодого кадра, без понимания того, чем является кинематографическая культура, мы не сдвинем с места вопросы кинематографии».

«Вы говорите—подите и покритикуйте,— обращался Маяковский к руководителям «Совкино».—С какого черного хода мы будем залезать в «Совкино», если журналистов не принимают и с ними не разговаривают?»

На этом же диспуте Маяковский произнес цитировавшуюся позже десятки раз фразу о своем стремлении работать в таком массовом искусстве, как кинематограф, и о близости этого искусства к поэзии: «Если у меня есть понимание, что миллионы обслуживаются кино, то я хочу внедрить свои поэтические способности в кинематографию, так как ремесло сценариста, поэта в основе своей имеет одну и ту же сущность».

С резкой критикой линии большинства правления «Совкино» выступил на диспуте член правления «Совкино», старый большевик, писатель, автор сценария «Красных дьяволят» П. Бляхин. Он рассказал о том, как юридически обосновывается теория «равнения на кассу».

Когда в правлении «Совкино» обсуждался вопрос о задачах этой организации, то большинство сослалось на устав. В этом уставе было не очень удачно записано, что «Совкино» учреждается «для производства и проката фильм с конечной целью использования кинематографии на обслуживание культурно-просветительных потребностей трудящихся». Этот пункт, по словам Бляхина, «был понят в том смысле, что главнейшая задача теперь—это коммерция, накопление финансовых ресурсов, а разрешение культурных задач можно отодвинуть куда-то в неизвестную даль, до коммунизма, вероятно...».

Много справедливых претензий пришлось выслушать руководителям «Совкино» и киностудий и на других диспутах.

Стенограммы дискуссий, выступления печати и резолюции местных партийных совещаний дали большой и разносторонний материал, позволивший подготовить глубокое обсуждение этих вопросов во всесоюзном масштабе.

●

Всесоюзное партийное совещание по кинематографии открылось 15 марта 1928 года и продолжалось семь дней. В нем приняло участие 127 делегатов с решающим голосом, 64—с совещательным и ряд гостей. Среди делегатов были представители крупнейших партийных организаций.

В совещании участвовали киноорганизации: «Совкино», Всеукраинское фотокиноуправление (ВУФКУ), Госкинпром Грузии, «Белгоскино», Азербайджанское госкиноуправление «Азгоскино», «Госвоенкино», «Межрабпом-Русь», «Востоккино», «Чувашкино», «Кино-Сибирь» и ведущие киностудии. Из общественных организаций были представлены АРК и ОДСК. Кроме того, в совещании участвовали представители комсомола, профсоюзов, РАППа и редакций газет.

Открывая совещание, секретарь ЦК партии С. В. Косиор подчеркнул большой общественный резонанс, вызванный его созывом. «Едва ли за последние два года,—сказал он,— было какое-либо партийное совещание, которое бы вызвало такой огромнейший интерес не только членов партии, но и далеко за пределами партии, как наше совещание. Это происходит по двум причинам. С одной стороны, значение кино весьма велико; оно затрагивает за живое, что называется, самые широкие слои населения нашего Советского Союза. Другая причина—это дискуссия, которая была проведена в течение нескольких месяцев и которая, особенно у нас, в Москве, шла неослабным темпом. Все сейчас, без исключения, чувствуют, что советская кинематография находится на каком-то поворотном пункте, что она должна сделать какой-то поворот к коренному улучшению своей работы, к расширению этой работы, словом, наша кинематография должна получить большой размах, мы должны это дело быстро двинуть вперед. Мы чувствуем, что мы сейчас подошли к такому поворотному пункту, когда необходимо все эти вопросы коренным образом поставить и обсудить».

На совещании были заслушаны и обсуждены четыре доклада: «Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии», «Организационные и хозяйственные вопросы советской кинематографии», «Кино в деревне», «Общественность, печать и кино».

В докладе, прениях и резолюции по первому пункту повестки дня были поставлены и обсуждены основные вопросы политики партии в этой области культуры.

Развивая мысль Владимира Ильича Ленина о кино как о «важнейшем из искусств», совещание дало ценную характеристику преимуществ кинематографа перед другими видами искусств: «Кино обладает огромной си-

лой воздействия на зрителя. Кино наиболее портативное, дешевое и необычайно наглядное искусство. У кино наиболее многочисленная аудитория, кино по своей природе наиболее массовое и демократическое искусство. Кино, действуя показом, способно охватить и воздействовать на сознание наиболее отсталого в культурном развитии зрителя. По разнообразию и богатству формальных и технических приемов кино не знает себе соперников. Лента, однажды запечатлев исполнение кадра, может демонстрироваться в любом месте, давая зрителю образцы высокой художественности и блестящей техники».

Вместе с тем, учитывая распространение среди части киноработников настроений зазнайства, «киночванства», пренебрежительного отношения к «литературщине», «театральщине», к опыту и традициям других искусств, совещание предупреждало кинематографистов:

«При всем значении и преимуществах кино по сравнению с другими формами зрелищных искусств было бы ошибочно выделять его и изолировать. Кино может развиваться только при взаимодействии с другими видами искусства, усваивая и использовывая достижения последних—литературы, театра, живописи—при одновременном усовершенствовании своих специфических художественных средств».

Отметив успехи, достигнутые кинематографией за последние годы, совещание констатировало, однако, огромную диспропорцию между требованиями народа и богатейшими возможностями нового искусства, с одной стороны, и тем, как удовлетворяются эти требования—с другой.

На совещании развернулась острая дискуссия вокруг оценки деятельности киноорганизаций и определения путей дальнейшего развития советского кино.

Подавляющее большинство делегатов резко осудило теорию «черпания денег из толстых кошельков».

Как уже сказано, коммерческий уклон выражался, во-первых, в недопустимо большом месте, отводившемся в прокате импортным фильмам, и, во-вторых, в проникновении мелкобуржуазной идеологии в фильмы советского производства.

Ко времени совещания импортные фильмы все еще продолжали превалировать над советскими.

Делегат из Сибири рассказывал о том, что даже в революционные праздники невозможно достать советскую картину и что в дни памяти Ильича прокатчики не нашли возможным прислать горнякам Ленинска ничего иного, как... немецкий фильм «Лукреция Борджиа» и американскую комедию «Три эпохи».

Представитель ЦК комсомола привел многочисленные факты пагубного влияния буржуазных картин на психологию детей и подростков. В Сочи дети, просмотрев один американский фильм, организовали шайку и совершили двенадцать ограблений. В Москве двенадцатилетний мальчик, чтобы добыть деньги на кино, воспользовался методом, заимствованным из американского «детектива».

С глубоким возмущением говорила Н. К. Крупская об огромном ущербе, наносимом буржуазными фильмами нашей работе по воспитанию новой, социалистической морали: «...Видеть на экране постоянную проповедь отношений к женщине как к игрушке какой-то, воспевание мелкобуржуазных семейных отношений, разрисовывание публичных домов и т. д., становится чем-то уже совершенно непереносимым, противоречащим всей нашей повседневной работе. Воспевание рвачества, которое так срослось со всей буржуазной идеологией, уже немыслимо, непереносимо. Мы ведем политику борьбы против этого рвачества, а на экране оно воспевается вовсю».

Из этого, разумеется, вовсе не следовало, что нужно было полностью отказаться от ввоза иностранных картин. Напротив, Н. К. Крупская подчеркивала необходимость учебы у буржуазии как в области техники, так и в отношении некоторых приемов подхода к зрителю: «Если не нужна ее идеология, то ее техника, ее опыт нам очень и очень нужны. Нам тут отставать нельзя».

Но в области идеологии не может быть никаких уступок.

«Нельзя оставаться спокойным,—говорила Надежда Константиновна,—когда вместо того чтобы при помощи кино распространять пролетарское влияние на мелкобуржуазные слои, через ввозимые в изобилии иностранные фильмы распространяется мелкобуржуазное влияние не только на слой мелкой буржуазии, но в известной мере и на пролетариат, распространяется на наше подрастающее поколение».

Не менее сурово критиковали делегаты уступки буржуазной идеологии в советских фильмах. В качестве одного из вариантов теории «равнения на кассу» среди кинохозяйственников широкое распространение имело такое рассуждение: нужно, мол, часть картин

производить идеологически выдержанными, а другая часть может быть просто занимательной, коммерческой.

Делегаты разъяснили хозяйственникам, что «просто» занимательных произведений искусства не бывает, что каждый фильм, даже самый идейно «облегченный», воздействует на чувства, мысли, сознание зрителей в том или ином направлении.

На совещании приводились названия десятков фильмов советского производства, авторы которых в погоне за «занимательностью» становились пропагандистами пошлости и цинизма. Рассказывалось о случае в сибирской деревне, когда крестьянки, отплевываясь, уходили с фильма «Любовь втроем», выражая естественное возмущение: «Ишь, в городе чего у них делается».

Совещание подчеркнуло недопустимость малейшего соглашательства в идейных вопросах. «Кино, как и всякое искусство,—было записано в резолюциях совещания,—не может быть аполитичным. Кино должно быть орудием пролетариата в его борьбе за гегемонию, руководство и влияние в отношении других классов, «должно явиться в руках партии могущественным средством коммунистического просвещения и агитации» (из резолюции XIII съезда ВКП(б)».

А кинохозяйственникам было указано на недопустимость идеологических компромиссов в советских условиях. «Советское кино,— говорилось в одной из резолюций совещания,— может и должно быть доходным предприятием. Однако в отличие от буржуазного кино, требования идеологической выдержанности советской фильмы ни в коем случае не могут отступать перед соображениями доходности, запросами обывательских вкусов и т. д. ...Ошибочность противопоставления «коммерции» «идеологии» полностью выявляется в том, что ценная в художественном отношении и идеологически выдержанная фильма, увлекающая и захватывающая зрителя, может быть вполне доходной в условиях СССР, при достаточно широком охвате рабочего и крестьянского зрителя, что все более подтверждается опытом».

Совещанием были сформулированы задачи и определены основные направления дальнейшего развития кинематографии: «Кино... может и должно занять большое место в деле культурной революции как средство широкой образовательной работы и коммунистической пропаганды, организации и воспитания масс вокруг лозунгов и задач партии, и художественного воспитания, целесообразного отдыха и развлечения».

Расшифровывая этот тезис, совещание на первое место поставило воспитание народа на положительных образах, на популяризации передовых прогрессивных явлений в нашей стране, на показе «новых социалистических элементов в хозяйстве, общественных отношениях, быту, в личности человека».

Поскольку же новое, передовое, прогрессивное всегда возникает в борьбе со старым, отсталым, отмирающим, совещание призывало кинематографистов активно участвовать в «борьбе против пережитков старого строя».

Таким образом, тридцать лет назад, как и теперь, передовая, партийная мысль видела основную задачу социалистического искусства в утверждении нового, положительного, связывая решение этой задачи с выкорчевыванием остатков прошлого.

Признавая большое агитационное значение кино, совещание призвало кинематографистов «в большей мере использовать кино для текущей агитации и проводимых хозяйственных и политических кампаний (короткометражные, агитационные фильмы, мультипликация и т. д.). Этой же цели должна служить и кинохроника, перед которой была поставлена задача—давать «более полное и разностороннее освещение событий политической, хозяйственной и культурной жизни СССР и за границей».

Развивая ленинскую мысль об огромных просветительных возможностях кинематографа, совещание записало в одной из резолюций: «считая культурфильму (научно-популярную, этнографическую, школьную, учебную) одним из мощных средств распространения и популяризации общих и технических знаний, необходимо образцово поставить ее производство; при этом необходимо обеспечить доступность культурной фильмы для широкого зрителя...».

Наконец, рассматривая кино, как одно из наиболее популярных средств отдыха и развлечения, совещание подчеркнуло, что отдых и развлечение трудящихся должны быть организованы так, чтобы и «развлекательный» материал воспитывал зрителя в духе социализма.

Касаясь вопросов тематики, совещание решительно высказалось за современную тему, позволяющую ставить наиболее важные проблемы идейного воспитания зрителя.

Делегаты совершенно справедливо критиковали «Совкино» и другие киноорганизации за слабость разработки современной тематики. Зритель тех лет очень редко видел на экране образы строителей социализма. Совещание призвало работников кино сосредоточить внимание на художественном отображении происходящих в СССР величайших социальных сдвигов, на проблемах культурной революции и борьбы с бюрократизмом, на укреплении обороноспособности Советского государства, на вопросах международного революционного движения. Особо была подчеркнута необходимость создания фильмов, освещающих жизнь, быт и участие в социалистическом строительстве советской молодежи.

Касаясь художественных направлений в киноискусстве, совещание не сочло необходимым—на том этапе—детально останавливаться на этих сложных и тонких вопросах. Исходя из резолюции ЦК партии от 18 июня 1925 года, совещание выразило мнение, что «в вопросах художественной формы партия не может оказывать никакой особой поддержки тому или иному течению, направлению или группировке, допуская соревнование между различными формально-художественными направлениями и возможность экспериментирования». Единственное условие, которое совещание признало обязательным для советских художников кино,—это доступность языка фильма массам: «Основным критерием при оценке формально-художественных качеств фильм является требование того, чтобы кино дало «форму, понятную миллионам».

Разъясняя это принципиальное положение художественной политики партии, совещание подчеркнуло, что сила воздействия фильма должна быть обеспечена близостью его содержания широким массам трудящихся и формой, доступной пониманию подавляющего большинства зрителей. Но при этом недопустимы ни приспособленчество к мелкобуржуазным, обывательским вкусам в отношении содержания, ни вульгаризация и упрощенчество в отношении формы.

Совещание высказалось за развитие всех видов и жанров кинематографа. Естественно, выдвигая на первое место художественно-игровой фильм как самый массовый вид киноискусства и подчеркнув необходимость особого внимания к кинокомедии как к любимому народом жанру, совещание специально остановилось на тех формах кинематографа, которые отодвигались обычно на второй план.

Совещание высказалось:

за всемерное развитие и усиление общественно-политической роли кинохроники;

за широкую постановку научно-популярной кинематографии;

за новые жанры оперативных, короткометражных фильмов—кинофельетон, киножурнал юмора и сатиры и т. д.;

за максимальный разворот детской кинематографии—организацию специальных детских кинотеатров, систематический выпуск художественных, хроникальных, научно-популярных фильмов для детей;

за создание учебных фильмов, увязанных с программами наших школ.

На совещании были затронуты вопросы национальной кинематографии. Ко времени совещания помимо студий РСФСР в Советском Союзе работало свыше десяти национальных киноорганизаций, выпускавших художественные и документальные фильмы о жизни своих республик. Кроме того, была создана специальная организация «Востоккино» для обслуживания автономных республик и областей Российской Федерации.

К сожалению, большинство национальных киноорганизаций слабо справлялось со своими задачами. Занятые главным образом выпуском исторических и этнографических фильмов, они не отражали достижений национальной политики партии, не показывали социалистического строительства в союзных республиках, не знакомили зрителей с образами передовых людей этих республик. Поэтому совещание записало в своих резолюциях: «необходимо в большей мере поставить обслуживание запросов к кино со стороны национальностей СССР, более широкое использование для кино материала из истории борьбы, социалистического строительства в союзных и национальных республиках и областях».

Большое внимание уделило совещание вопросу о кадрах.

В те годы шли формирование, обучение и проверка практикой первого советского поколения мастеров кино. Среди этого поколения дореволюционные кинематографисты занимали очень скромное место. На совещании были приведены данные о том, что среди кинопостановщиков, например, число режиссеров с дореволюционным стажем не превышало 20%. Основную массу творческих работников составляла молодежь, частью пришедшая из смежных областей искусства, частью получившая квалификацию в киношколах. Как среди

старых, так и среди новых кадров были люди разных мировоззрений, разных устремлений. Ведущее место занимали талантливые мастера—Эйзенштейн, Пудовкин, Протазанов и другие, уже зарекомендовавшие себя крупными творческими победами. К ним примыкали способные и по своей идейной направленности близкие к рабочему классу художники, подававшие большие надежды, но еще не овладевшие полностью мастерством.

Но были и ремесленники, делавшие «смотрибельные» картины, в которых, однако, отсутствовало дыхание живой жизни.

Наконец, немало встречалось людей нераскрывшихся, с неясным творческим лицом, а то и чуждых советскому искусству.

С. В. Косиор и другие участники совещания говорили, что мелкобуржуазная идеология проникает в советское кино потому, что во многих случаях наши картины делаются руками чуждых нам людей, «иногда чуждых наполовину, на три четверти, а иногда целиком».

Требовалась большая и терпеливая работа по дифференциации кадров, воспитанию лучших, талантливейших из них, отсеву негодных, пополнению кадров новыми силами.

Особенно серьезные трудности испытывала советская кинематография в связи с недостатком сценаристов. На всех предприятиях по производству фильмов не хватало сценариев. Многие сценарии поступали в производство недоработанными. Бывали случаи, когда фильмы ставились вовсе без сценариев—по литературным эскизам, дававшим самое смутное представление о будущем фильме.

В связи с вопросом о кадрах многие делегаты (Ф. Эрмлер, Н. Кива и другие) критиковали руководителей кинофабрик за деляческий подход к киношколе. За 8 лет своего существования Московский государственный техникум кинематографии (нынешний ВГИК), являвшийся первым и в те годы единственным в мире государственным киноучебным заведением, уже успел дать кинопроизводству таких выдающихся художников, как режиссеры В. Пудовкин, Е. Червяков, оператор А. Головня, актер Б. Барнет и другие, тем самым доказав свое право на дальнейшее развитие. Но техникум испытывал большие трудности как в вопросах методики, так и в вопросах технической базы и материального снабжения.

К совещанию обратилась с письмом группа беспартийных молодых режиссеров: В. Пудовкин, С. Эйзенштейн, А. Роом, Г. Александров, С. Юткевич, Г. Козинцев, Л. Трауберг и А. Попов (театральный режиссер, ставивший в то время кинокомедию «Два друга, модель и подруга»). В письме режиссеры критиковали неправильное отношение к творческим кадрам со стороны руководителей кинорганизаций, отстранение этих кадров от обсуждения важнейших вопросов киноискусства и просили Центральный Комитет партии повседневно руководить кинематографией.

Письмо режиссеров вызвало единодушное одобрение делегатов совещания.

В результате обсуждения вопроса о кадрах в резолюции совещания был внесен ряд важных пунктов.

«На деятельности кино,—говорилось в одном из этих пунктов,—еще очень отрицательно отзывается недостаток высококвалифицированных работников. Наиболее выпуклое выражение это обстоятельство нашло в так называемом «сценарном кризисе». Ряд киноорганизаций объясняет невозможность дать в идеологическом смысле выдержанную фильму тем, что отсутствует сценарный материал. Эта причина не является непреодолимой и в значительной мере обусловлена недостаточной активностью самих киноорганизаций, кустарной постановкой сценарного дела, отсутствием плановости в разработке тематики кино, которая в большинстве случаев носит бессистемный, случайный характер».

Далее в резолюции излагались мысли об ограниченности и замкнутости круга сценаристов-профессионалов, об отсутствии постоянных связей между киноорганизациями и организациями писателей и о слабости усилий по привлечению к работе над сценариями писателей и театральных драматургов.

Для преодоления трудностей с кадрами совещание рекомендовало бережно, полно использовать опыт старых работников кино и в то же время пополнять ряды киноработников театральной и литературной молодежью.

Совещание считало, что пополнение это должно идти двумя путями: во-первых, через улучшение постановки кинообразования (которое должно быть тесно связано с кинопроизводством) и, во-вторых, путем создания на производстве групп практикантов под руководством наиболее квалифицированных мастеров кино.

Совещание признало необходимым «развитие теоретической разработки проблем кинемато-

графии, в частности постановку научного изучения вопросов воздействия кино на зрителя», а также установление более тесных связей между писателями и деятелями кино.

В другой части резолюций совещание подчеркнуло необходимость широкой постановки высшего и среднего кинообразования, чтобы обеспечить непрерывный приток в киноискусство новых, свежих, талантливых сил, чтобы предоставить им наилучшие условия для творчества.

●

Замечательной особенностью совещания был всесторонний охват вопросов кинематографии, подход к кинематографу как к сложному, многообразному комплексу, все слагаемые которого находятся в тесном взаимодействии.

Среди работников кино разных специальностей существовала в те годы (да кое-где существует и по сей день) известная ограниченность, цеховая узость в подходе к кинематографу в целом.

Для многих кинодеятелей понятие «киноискусство» отождествляется с понятием «игровой фильм». Все прочие области кино: будь то мультипликация, документальный или научно-популярный фильмы, не говоря уже о фильмах учебно-школьном и научно-исследовательском,—рассматриваются этими деятелями как нечто столь незначительное и маловажное, что при обсуждении основных проблем кинематографии вряд ли заслуживает большого внимания.

Немало среди творческих работников и таких (особенно из числа недавно пришедших из других областей искусств), которые уделяют все внимание проблемам идейно-художественным, эстетическим и считают вопросы техники, экономики, организации кинопроизводства (не говоря уже о прокате, кинофикации и т. д.) третьестепенными.

Всесоюзное партийное совещание подошло к кинематографии с подлинно государственной точки зрения, не оставив без рассмотрения ни одного вопроса этой сложнейшей области культуры. Для удобства анализа вопросы были расчленены на три группы. «Кинематография,—было записано в одной из резолюций совещания,—является:

а) большим политическим, культурным фактором и искусством в той мере, в какой кино владеет сильнейшими средствами художественного воздействия на зрителя;

б) промышленностью (в той мере, в какой производит фильму, аппаратуру, пленку);

в) системой коммерческих предприятий (в той мере, в какой осуществляет прокат, организует коммерческую сеть и т. п.)».

Сосредоточив внимание на важнейших идейно-политических проблемах: на определении основных путей развития советского кино в условиях переходного периода, на отношении к художественным направлениям, на проблеме творческих кадров и т. д., совещание вместе с тем высказало свою точку зрения по десяткам других вопросов—практических, хозяйственных, организационных.

Большое внимание было уделено проблеме кинофикации. Признав существовавшую тогда киносеть (7000 киноустановок, в том числе около 2000 в деревне) крайне недостаточной, совещание выдвинуло задачу максимального развертывания этой сети путем постройки кинотеатров в рабочих районах, дальнейшей кинофикации клубов (предупредив, однако, что демонстрация фильмов не должна мешать другим видам клубной работы), путем резкого увеличения числа стационарных киноустановок и передвижек в деревне, путем организации киносеансов в школах и детских клубах. Поскольку государственный бюджет не мог выделить на эти цели достаточных средств, совещание рекомендовало широкое привлечение к расширению киносети местной инициативы и местных средств.

В резолюции по докладу председателя «Совкино» тов. Шведчикова «Организационные и хозяйственные вопросы» были подробно записаны предложения совещания, касавшиеся самых различных сторон кинодела: создания собственной, советской промышленности кинооборудования и киноматериалов (проекционной и съемочной аппаратуры, кинопленки, химикалий); организации единой, всесоюзной системы проката фильмов; упорядочения экспорта и импорта кинокартин; улучшения качества проекции, музыкальной иллюстрации и культуры обслуживания зрителей в кинотеатрах; повышения художественного уровня кинорекламы; создания сети кинотеатров для детей и развертывания производства детских фильмов; системы налогового обложения кинопредприятий и их финансирования и т. д.

Специальный доклад был сделан на совещании о кинообслуживании деревни. Рассматривая кино в деревне как могучее средство перевоспитания крестьянских масс, подготовки их к социалистическому переустройству

сельского хозяйства, совещание рекомендовало преимущественное включение в репертуар деревенских киносеансов таких фильмов, которые агитируют фактами, показом практических достижений социалистического строительства.

Два доклада были посвящены вопросам о роли общественности и печати в развитии советской кинематографии.

В те годы влияние широкой общественности на кино осуществлялось несколькими путями: через партийную и советскую печать; через профсоюзы (главным образом, по линии рабочих клубов); через Союз работников искусства (в состав которого входили киноработники). Но помимо этих путей влияние на развитие киноискусства осуществлялось через Общество друзей советского кино (ОДСК). Это общество было создано при прямой поддержке ЦК партии и возглавлялось крупнейшими партийными деятелями. Первым председателем Центрального совета общества был Ф. Э. Дзержинский.

В задачи общества входило объединение трудящихся, главным образом рабочей и учащейся молодежи, проявляющих активный интерес к кинематографии и выразивших готовность личным участием содействовать его развитию. Местные организации ОДСК занимались устройством общественных просмотров и обсуждением фильмов, вели работу по распространению фотокинознаний, помогали кружкам кинолюбителей. Ко времени совещания общество насчитывало около 400 ячеек, объединявших в общей сложности до 35 000 членов. За 2—3 года своего существования ОДСК устроило несколько тысяч дискуссионных просмотров и встреч с творческими работниками; организовало заочные курсы сценаристов и киномехаников; подготовило к изданию и участвовало в распространении ряда популярных брошюр по вопросам киноискусства; создало несколько кинолюбительских фильмов.

При помощи ОДСК сотни молодых людей из рабочих и крестьян подготовились к поступлению в киноучебные заведения, пополнили кадры творческих работников кино, ряды административных и инженерно-технических сотрудников киностудий, проката и кинофикации.

Другой специфически кинематографической общественной организацией была Ассоциация революционной кинематографии (АРК). Возникшая в начале 1924 года, она объединяла творческие кадры кино, разделявшие основное положение декларации ее учредителей: «Кино—сильнейшее орудие борьбы за коммунистическую культуру»*.

Ставя своей основной задачей идейно-воспитательную работу с возможно более широкими кругами творческих работников кино, стоящих на платформе советской власти, ассоциация в первые годы своего существования вела борьбу на два фронта: против «аполитичного», а по сути дела сменовеховского «Общества кинодеятелей» (в конце концов распавшегося), и против «левых» загибщиков из так называемой киносекции РАППа, требовавших изгнания из кино «попутчиков» и передачи кинопроизводства в руки сторонников РАППа.

Партийное совещание одобрило создание общественно-творческих объединений кинематографистов (типа АРКа), рассматривая эти объединения как центры работы по идейному воспитанию художников кино и повышению их квалификации.

В докладе «Общественность и кино» затронут был также вопрос о научно-исследовательской работе по киноискусству. Нужно сказать, что работе этой в те годы не уделялось никакого внимания. Совещание обратило внимание на этот пробел. Единственной научно-теоретической ячейкой по киноискусству была возникшая в середине 20-х годов кинокомиссия ГАХНа**. Но эта комиссия представляла собой не исследовательское учреждение, опирающееся на научную базу, а нечто вроде кружка любителей кино, состоявшего к тому же в своем большинстве не из кинодеятелей, а из литературоведов, театроведов и т. д., рассуждавших по поводу тех или иных кинолвлений «по аналогии» со «своими» искусствами, отвлеченно от специфики кино. Естественно, что такие не основанные на серьезном изучении предмета, рассуждения не приносили и не могли принести большой пользы.

«То, что в этом направлении делается в ГАХНе,—констатировало совещание, — не представляет из себя достаточно серьезного начинания». Совещание призвало нарком-

* Опубликованная в «Правде», «Известиях» и «Киногазете» декларация АРКа была подписана В. Ерофеевым, М. Кольцовым, Л. Кулешовым, Н. Лебедевым, Л. Никулиным, А. Разумным, И. Трайниным, Х. Херсонским, С. Эйзенштейном и другими.

** ГАХН—сокращенное название существовавшей в 20-х—начале 30-х годов Государственной Академии художественных наук.

просы союзных республик усилить исследовательскую работу по кино, подчинив ее практическим задачам киноискусства и увязав с работой киностудий и кинообщественности.

Столь же неблагополучным было положение с изданием кинолитературы: «Мы не имеем литературы о кино для широких слоев рабочих и крестьян. Недостаточно производственной литературы, научной, технической. Бо́льшая часть литературной продукции—«развлекательные» брошюры, биографии «кинозвезд», низкого качества либретто и др. Плохо обслужена деревня, клубы, избы-читальни».

Признавая допустимым различие мнений и оттенков в оценке фильмов, совещание высказалось за идеологическое единство кинокритики в основном и главном—единство, базирующееся на углубленном марксистском анализе явлений киноискусства и обязательном учете мнения передовой части зрителей.

Совещание высказалось за улучшение киноотделов в общей прессе и выразило пожелание, чтобы помимо рецензий на фильмы в ней помещались статьи, ориентирующие читателя в общих вопросах кинематографии, разъясняющие ему цели и задачи нашей политики в области кино.

Совещание рекомендовало перестроить систему кинопериодики и в первую очередь реорганизовать массовый журнал «Советский экран», изгнав из него элементы «бульварщины» и нездоровой сенсации.

Совещание рекомендовало также пересмотреть планы издания кинолитературы: «Необходимо усилить выпуск дешевой популярной литературы, рассчитанной на обслуживание профсоюзных клубов, деревенских кинопередвижек, избачей, киномехаников, ячеек ОДСК, низовых культработников. Наравне с этим необходим выпуск ряда книг по основным вопросам кинематографии, по вопросам социологии, теории кино, по техно-кино и по производственному воспитанию».

Таким образом, совещание поставило и обсудило все важнейшие вопросы строительства советской социалистической кинематографии. А его обстоятельные, основанные на коллективном опыте лучшей части кинематографистов решения не только давали ответы на важнейшие вопросы кинопрактики того времени, но и явились программой развития нашей кинематографии на многие годы вперед.

●

Со времени первого Всесоюзного партийного совещания по кино прошло три десятилетия.

За эти три десятилетия нашей кинематографией вместе со всей страной пройден большой и славный путь.

По масштабам охвата зрителей, уровню технического оснащения, общему размаху работы кинематография 1958 года несравнима с кинематографией 1927—1928 годов.

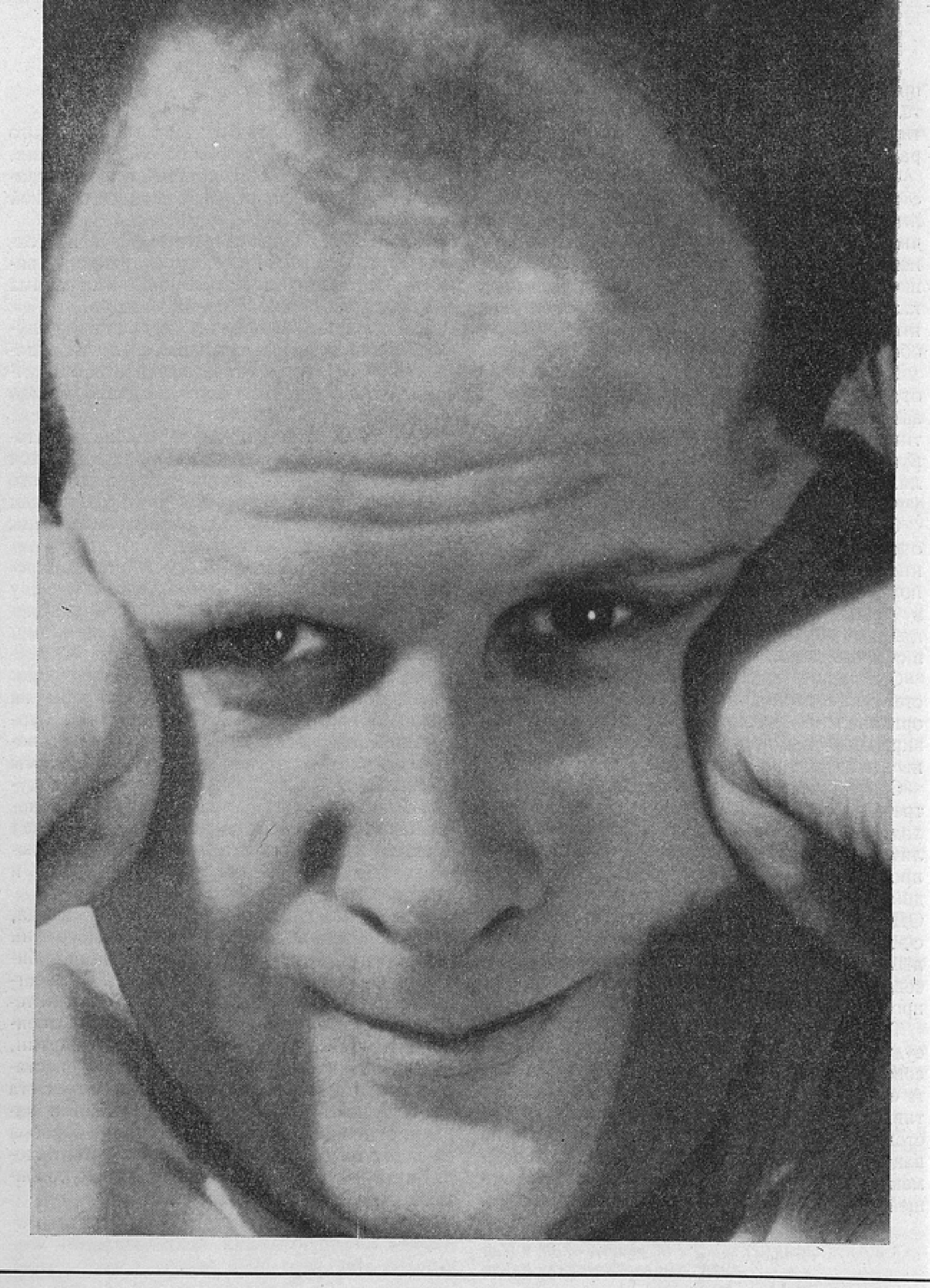
По идейности и новизне содержания, глубине проникновения в жизнь, смелости художественных решений наше киноискусство лучшими своими произведениями давно вышло на первое место в мире.

Многие из проблем, волновавших кинематографистов в конце 20-х годов и находившихся в центре внимания Всесоюзного партийного совещания (например, борьба с равнением на «толстые кошельки»), полностью решены и стали достоянием истории.

Многие другие проблемы (например, проблемы кинофикации, взаимоотношений между национальными киноорганизациями, проблемы кинотехники и т. д.) стоят сейчас по-иному.

Но есть немало обсуждавшихся совещанием вопросов, по сей день не утерявших своей остроты. Таковы вопрос борьбы за идейную чистоту и непримиримость к буржуазной идеологии в нашем искусстве; вопросы художественного мастерства; вопросы развития таких видов кинематографа (документального, научно-популярного, учебно-школьного), которым до сих пор не уделяется достаточного внимания; вопросы научно-исследовательской работы по киноискусству и ряд других.

Живой опыт истории показывает—всегда, когда работники советской кинематографии идут по пути, указанному партией, они добиваются громадных творческих побед. В известных решениях ЦК партии по вопросам литературы и искусства, принятых в послевоенные годы, в решениях XX съезда партии, в выступлениях тов. Н. С. Хрущева, поставившего от имени Центрального Комитета партии перед советскими художниками задачи, теснейшим образом связанные с борьбой за коммунизм, наши кинематографисты находят пути к новому творческому подъему любимого народом киноискусства.



РЕВОЛЮЦИЯ ДАЛА МНЕ В ЖИЗНИ САМОЕ ДЛЯ МЕНЯ ДОРОГОЕ— ЭТО ОНА СДЕЛАЛА МЕНЯ ХУДОЖНИКОМ.

С. М. Эйзенштейн, *Автобиография.*

Классик советского киноискусства

Мастера советской культуры, вдохновленные Коммунистической партией, открывают новые пути во всех областях созидательного творчества. Одним из первооткрывателей в искусстве кинематографии явился талантливейший русский режиссер Сергей Эйзенштейн. Созданный им шедевр советского искусства «Броненосец «Потемкин» пронес боевое знамя Революции по экранам всего мира. Его фильм «Александр Невский» воодушевлял сердца советских патриотов в тяжкие годы военных испытаний.

Работы выдающегося режиссера были отмечены напряженными поисками большого содержания и выразительной художественной формы. Пренебрежение к его замечательному творческому и теоретическому наследию недопустимо, точно так же как несостоятельны попытки некоторых киноведов канонизировать любую строку, написанную С. М. Эйзенштейном, без учета того, что многие из его взглядов были данью определенному этапу развития творчества художника и впоследствии были им самим оспорены или отвергнуты.

Отмечая 60-летие со дня рождения С. М. Эйзенштейна (23 января 1898 года) и 10-летие со дня его смерти (11 февраля 1948 года), мы печатаем ряд статей и ранее не опубликованных материалов, связанных с его творчеством. Статьи иллюстрированы редкими фотоснимками, а также рисунками и эскизами С. М. Эйзенштейна, которые публикуются впервые

Григорий Козинцев

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН

(Заметки о человеке и художнике)

В ночь на 11 февраля 1948 года меня разбудил телефонный звонок. Телефонистка предупредила: будет говорить Москва. Я услышал знакомый голос Эдуарда Тиссэ, но теперь какой-то иной, не такой, как всегда,—слишком спокойный. «Сегодня,—сказал Тиссэ,—недавно, несколько часов назад, у себя на квартире умер Эйзенштейн. Он подошел к радио, вероятно, хотел выключить приемник и, очевидно, неожиданно потерял сознание, упал»...

Я не успел повернуть выключатель. В комнате было темно. Перехватило дыхание, чья-то холодная лапа схватила сердце и сжала; секунду подержала сжатым. И отпустила.

Вспоминается первый возникший образ: отблеск памяти, беспощадно отчетливый, восстанавливающий живые, освещенные веселым солнцем юности, воспоминания.

... На потолке намалеваны концентрические круги черного и ярко-оранжевого цвета— они похожи на мишень для стрельбы, но слишком большие, и почему тир на таком странном месте? Это потолок комнаты Эйзенштейна, юноши 22—23-х лет, еще мало кому известного, но, как говорят в искусстве, «подающего надежды». Хозяин жилища—юноша с огромным выпуклым лбом, над которым дыбом торчат неприглаженные волосы,—странно высоким, еще ломающимся голосом расска-

зывает о своих замыслах. Он подходит к углу комнаты и поднимает крышку огромного сундука. Такие ящики—обшитые потертой кожей и обитые железными полосами—были принадлежностью семей начала века, в них летом хранились пересыпанные нафталином ротонды на лисьем меху и шубы на кунице. Сундук доверху набит бумагами. Здесь эскизы в красках, рисунки, тетради, репродукции; в них что-то подчеркнуто, раскрашено, вклеено.

Это—проекты постановок.

Замыслы работ.

Пока еще—театральных. Замыслы—режиссерские, художнические.

Здесь же японские гравюры, карикатуры Каран д'Аша, выписки из каких-то сочинений.

Присев на корточки, Эйзенштейн рассказывает о своих планах. Замыслы невероятны. В постановке пьесы Шоу он хотел бы выстроить на сцене «движущийся тротуар»—как в универсальных магазинах, а по бокам сцены воздвигнуть лифты, на которых будут во время диалога подниматься и опускаться действующие лица. Этот герой Джека Лондона (демонстрируется эскиз) будет превращен толщинками в куб, а этот—его противник—в шар. И все у него будет шаром: живот—шар, нос—шар и пальцы—шарики.

Сотни листов вытаскиваются на свет.

Горят яркие краски, бежит, торопится упругая линия, громоздятся изобретения; множество впечатлений, предположений—еще никак не оформившихся, но поражающих своеобразием, настойчиво требуют осуществления.

Этот сундук—волшебный. Он набит выдумкой, наполнен фантазией. Буйная сила необычных замыслов распирает его стенки. Несмотря на железные полосы, он может взорваться—столько страстей кипит, неистовствует в этом старом ящике.

Сундук полон. Жизнь еще только началась.

...Сергей Эйзенштейн умер десять лет назад. Но вновь я вижу волшебный сундук его замыслов. Он еще полон. Не так уж много листов удалось вытащить на свет его владельцу: жизнь закончилась рано.

Однако осуществленного достаточно, чтобы образовалась глава не только кинематографической истории, но и истории культуры нашего времени.

Эйзенштейн прожил пятьдесят лет. Не длинен список поставленных им фильмов, но в его работах отразилась в какой-то своей существенной части великая эпоха, а его открытия обогатили поколения кинематографистов.

Что бы ни делал художник—он всегда отражает жизнь. Но это отражение не схоже с зеркальным. Его качество зависит от свойств отражающей поверхности: от мировоззрения, душевного склада художника. Свойства меняются; величайший шлифовщик—время—шлифует их. Это работа неизмеримой сложности и микроскопической тонкости.

Революционное искусство Эйзенштейна этому пример: оно неотделимо от индивидуальных склонностей художника, простора его мысли и фантазии, особенности понимания им формы и содержания.

Он был—особенный. Это откладывалось во всех его проявлениях: характере творчества, убранстве комнаты, складе речи. Где бы он ни жил—зайдя в его кабинет, можно было узнать, чье это жилище. Все носило отпечаток хозяина. Начиная от прихожей, громоздились книги: на вешалке для пальто, на полках в два ряда, на столах, стульях,—всюду труды по философии, живописи, психологии, теории юмора, истории фотографии, цирку, карикатуре. Перечисление только заголовков заняло бы всю статью. Глубина эрудиции сочеталась со страстью к потешной выдумке, шутке, какой-то непрекращающейся с детства веселой игре. То вдруг на лампе появлялся абажур, сделанный из плетеной ивовой корзины, то украшал стену странный барельеф: распиленный пополам глобус, вделанный в огромную золоченую ренессансную раму; рядом с литографиями Домье—стеклянная витрина с фигурками китайского театра; гравюры Калло соседствовали с деревянными русскими скульптурами. Комнаты, где жил Эйзенштейн, чем-то напоминали фрагменты декораций. Во всем заключалась насыщенная образность: яркие цвета предметов народного искусства, причудливые узоры мексиканских ковров, маски—яванская, негритянская, китайские; дагерротипы, марионетки, игрушки из соломы,—все было чудным, особенным. Казалось, это атрибуты веселой игры, народного карнавала. Менее всего это напоминало коллекции любителей старины. Здесь не было стилистического подбора; напротив, самая причудливая смесь определяла сочетания. Неуважение к эстетству было столь же очевидным, как и любовь к контрастам. На старинном семисвечнике висели галстуки; ампирное кресло, обитое золоченой парчой, стоя-

ло рядом со стульями из никелированных трубок; подле бисерных вышивок валялись раскрашенные фотографии тореадоров и показывал золотой живот фарфоровый Будда.

Книги Эйзенштейна были инструментами его труда, частью дела: на полях—заметки, строчки подчеркнуты и не только черным, но часто цветными карандашами; в большинстве книг—закладки; тома расставлены не по размерам, но по темам работ.

Предметы, заполнявшие комнаты,—также часть работы, отражение мыслей, интересов, предчувствие образов.

Он перемешивал их, шутил их сочетанием.

Большое искусство никогда не бывало претенциозно-значительным. Великие художники умели шутить. Пушкин писал эпиграммы, Леонардо да Винчи рисовал гротескные карикатуры.

Эйзенштейн ненавидел мнимо-значительные разговоры. Он говорил об актере—любителе болтовни о «святом искусстве»: «Беседовать с ним, что делать анализ желудочного сока—одно ощущение».

Он мог часами клеить шуточные фотомонтажи: его лицо и лица друзей оказывались приставленными к чужим фигурам; рекламы из старых журналов образовывали пародийный текст. Он непрерывно упражнялся в каламбурных оборотах фраз, знал толк в розыгрышах. Это была своеобразная гимнастика ума: глаз мгновенно подмечал смешное, характерное—на полях журнала, на обороте рукописи возникали десятки шаржей, снабженных комическими текстами на нескольких языках. Это было его отдыхом.

Склонность к юмору была особым свойством его натуры. В трудные минуты эта склонность не оставляла его. Шутки не всегда были веселыми. Из больницы—в начале заболевания—он прислал мне книгу, на первой странице надписал размашистым почерком: «От всего инфарктного сердца».

В молодости он занимался акробатикой, биомеханикой, танцами. Для доктора искусствоведческих наук профессора Эйзенштейна всегда было удовольствием похвастаться выворотностью ступни, и он, охотно принимая горделивую осанку, становился в пятую позицию классического балета.

Всю жизнь он учился. Это была не академическая учеба, но страсть—полная преувеличений, фантазии. Постигая марксизм, он хотел превратить «Капитал» в киносценарий и поставить фильм, в котором действовали бы категории диалектического материализма, превращенные в образы; он изучал японские иероглифы в связи с теорией монтажа и разбирал зрительные метафоры поэм Пушкина; законы композиции кадра он отыскивал в полотнах Сурикова и Эль Греко. Он присутствовал на физиологических опытах, дружил с хранителями библиотек.



РАБОЧАЯ КОМНАТА С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА НА ПОТЫЛИХЕ
Гуашь С. К. Вишневецкой.

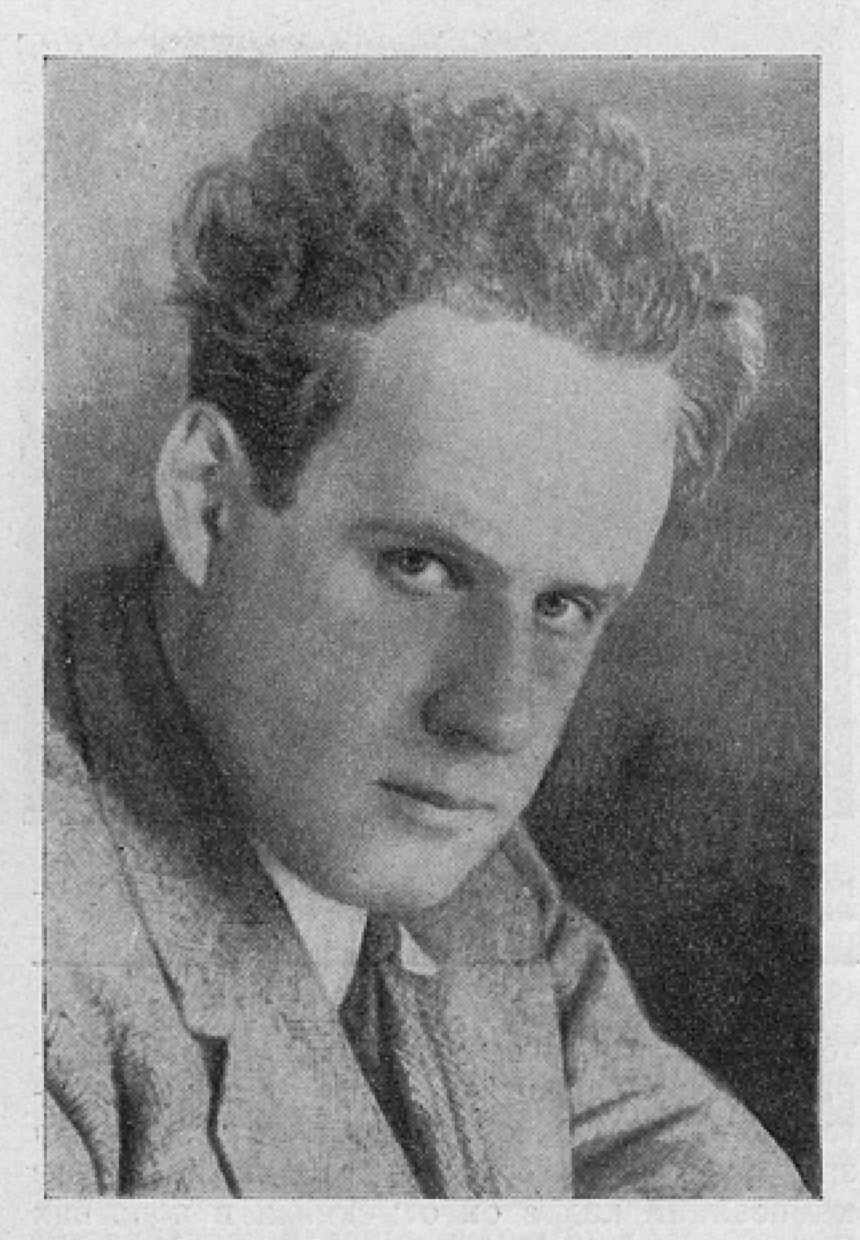
Но все это являлось лишь учебой.

Глаза его были широко раскрыты на жизнь. И лучшее в его искусстве не было стилизацией.

Он опровергал старые формы не в погоне за оригинальностью, но в поисках средств выражения нового содержания. Его пробовали вогнать в рамки Пролеткульта, «Лефа»—рамки трещали, ломались. Что общее мог иметь он—влюбленный в мировую культуру—с ее отрицанием?

Жизнь художника не перечень произведений—правильных или ошибочных,—но путь. Эйзенштейн шел далеко вперед по нелегкой дороге; он торопился, бежал, оступался, падал—ушибался болезненно, мучительно; вновь подымался и шел, глядя вперед на далекий горизонт.

Лев щенком еще не обладает своими качествами, но он—львенок, а не осленок. Говоря о юношеских работах Эйзенштейна, следует это понимать.



С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН (1927)

Вслед за «Стачкой» началось его настоящее искусство.

Окончилась юность Эйзенштейна.

В кинематографии он начал с запроса: задумал семь серий «От подполья к диктатуре». Так он всегда начинал: если 1905 год—то показ всего революционного движения; если Ферганский канал—то начиная с Тамерлана. Ему всегда не хватало размера, масштаба возможности осуществления. Им владела страсть к необъятным обобщениям. В июльских кадрах «Октября» он хотел показать и расправу с парижскими коммунарами; писанки в царских комнатах дали повод к сопоставлению религий, а колхозный бык превратился в пантеистический символ («Старое и новое»).

Основным средством его искусства стал монтаж.

Почва была подготовлена опытами Кулешова, Эсфири Шуб, Дзиги Вертова. Но теперь средство это приобрело иной размах. Само содержание произведений Эйзенштейна таило в себе великую силу воздействия. Монтаж дал выход этой силе.

Эйзенштейну показалось, что он нашел философский камень. Столкновение кадров и монтажных фраз он понимал так же, как Маяковский рифму и строчку:

Говоря по-нашему,
рифма—
бочка.
Бочка с динамитом.
Строчка—
фитиль.
Строка додымит,
взрывается строчка,—
и город
на воздух
строфой летит.

И, действительно, строфы летели. Действие то стремительно набирало ход, то в моменты высшего напряжения как бы останавливалось: все замирало в ожидании залпа пушек «Потемкина». Для выражения сложнейших ритмических построений было необходимо количественное накопление кадров—различных точек зрения на части события. Но стремление к множественности деталей ограничивало место человека в фильме. Человек не мог являться лишь одним из элементов события; или он выходил на первый план, и тогда нарушалось монтажное построение, или проявления его были вынужденно ограниченными—внешними.

Типажи улыбались, переводили глаза, гневались, кричали. Накопление коротких кусков этих однозначных эмоций образовывало коллективный портрет. Но склейка внешних проявлений не могла создать человеческого образа, и вдруг фитиль монтажных фраз затухал, строчки не взрывались: динамит оказывался фейерверком.

Типаж, внешне напоминающий ленинские портреты, не мог создать образ Ленина, какими бы ракурсами ни снимали этого портретно схожего человека. Философский камень монтажа не обращал простые металлы в золото. Грандиозная сила в изображении событий оборачивалась слабостью, когда дело касалось человека.

Борясь с кинематографией «звезд», Эйзенштейн иногда терял и человечность. Вместе с водой он выплескивал ребенка. Об этом не раз писалось. Но следует добавить: если долго не менять воду, ребенок опаршивеет. Эйзенштейн не мало выплеснул мутной и грязной воды из кинематографии. После его работ многое показалось лживым, мелким.

Трудно переоценить сделанное им. Он показал, что содержанием фильма может стать не любовное соперничество, но борьба народа за справедливость. Масштаб истории возникал в его искусстве—не в узком отражении,—но непосредственно во всем своем грозном величии. Все, к чему он прикасался, оживало и одухотворялось; море, брезент, ступени одесской лестницы—все становилось огромным, значительным, запоминающимся на всю жизнь: коляска с ребенком, разбитое пенсне, свеча в руках убитого матроса.

И даже мраморные львы не выдержали накала его страсти: Эйзенштейн заставил их совершить чудо—они вскочили, разинули мраморные пасти, оглушающе рявкнули.

Цензоры всех стран пробовали остановить мятежный броненосец, но «полным вперед!» он плыл через границы, и громко стучали моторы машинного отделения—билось сердце революции. Медленно поднимался на мачту раскрашенный от руки красный флаг.

Мачта оказалась необычайной высоты. Весь мир увидел флаг «Броненосца «Потемкина».

Искусство сплачивало людей благородством идеи, силой выражения. Это была полная и совершенная победа.

Гоголь некогда писал: «Театр и театр—две разные вещи, равно как и восторг самой публики бывает двух родов: иное дело—восторг от того, когда какая-нибудь балетная танцовщица подымет ногу повыше, и опять иное дело—восторг от того, когда могущественный лицедей потрясающим словом подымет выше все высокие чувства в человеке».

Эйзенштейн произнес это потрясающее слово. Стало очевидным: «есть кинематография и кинематография». Одно дело, когда умелый ремесленник развлекает зрителей павильонными происшествиями и бутафорскими страстями, и иное дело—когда оживает на экране во всей своей реальности народная трагедия.

Эйзенштейн стремился не развлекать, но потрясать.

Удивление было первым чувством, доступным кинематографу. Ожившее на экране движение удивляло. Потом появился гримасничающий клоун, его обливали водой из пожарного шланга, в лицо ему бросали пирожное с кремом—зал надрывался от хохота—появились первые комические. Потом злодей угнетал невинность—на глазах зрителей выступали сентиментальные слезы.

Эйзенштейн научил кинематографию искусству потрясать.



С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН (1947, декабрь)

Он создал в кино революционный эпос. Масштабы, утраченные театром века назад, он вернул на экран. Вновь—и уже в ином качестве—возникли пафос, трагический ужас, патетическое сострадание. Тысячные толпы людей—сами, непосредственно, а не через протагонистов—стали героями трагедии. Произошло это не потому, что Эйзенштейн придумал новый жанр. Возникновения этого жанра настойчиво требовала жизнь. Миллионы вышли на дороги истории. Конфликты еще небывалой мощи требовали своего отражения в искусстве. Эйзенштейн услышал голос истории.

Его новаторство продолжило развитие монументальных форм. Фресковая живопись, формы патетических поэм и симфоний продолжились в его искусстве.

Пластика была его излюбленным средством. Прежде всего он «видел». Ни сложность психологии, ни тонкость речи не увлекали его.

Хочется привести пример, возможно, анекдотический, но чем-то характерный. Мы оба

много лет интересовались историей мима Дебюро. У нас на полках стояли книги, посвященные ему, мы немало говорили об этом печальном комике. В Москву привезли фильм Карнэ «Дети райка». Героем был Дебюро. Узнав, что я уже видел фильм, Эйзенштейн позвонил мне и сразу же возмущенно начал: «Слушайте, неужели это правда, что они одели его в шелковую блузу? Как можно так не понимать образ!»

Конечно, речь шла не о мелочи: для облика народного актера холщовый балахон существен. Шелковая блуза превращала плебейского комика в декадентского Пьеро «конца века». И, конечно, вопрос о костюме лишь начинал беседу. Однако он был первым.

Образ возникал в сознании Эйзенштейна прежде всего внешним обликом, линией движения, формой костюма, характером грима.

Успех Эйзенштейна всегда делил оператор Тиссэ (в павильонных съемках «Ивана Грозного»—Москвин) и, мне кажется, в меньшей степени—актеры. Он умел показать мир в неисчислимом множестве ракурсов, но душевная жизнь человека нередко выражалась лишь общим планом.

Художник-декоратор и рисовальщик в годы юности, он как бы продолжил живопись в какой-то новой, еще небывалой форме. Гигантские фрески сдвинулись со стен, ожили, надвинулись на зрителя крупными планами, деталями: все стало весомым, реально существующим. Штурм Зимнего дворца, бой с рыцарями на льду Чудского озера, народ, идущий по снегу к Ивану Грозному,—во всем ожила поэзия реальности, трагическая сила истории.

Это были не только удачные сцены, но эстетические открытия, надолго опередившие сделанное в кинематографии. Мы не раз являлись свидетелями разработки этих золотоносных жил. Вновь и вновь мы видим в работах художников различных стран эйзенштейновский монтаж, фактуру незагримированных лиц, монументальную пластичность пейзаей.

Но не эти внешние признаки главное в его искусстве и его влиянии — за ними основное: сила реального выражения народных событий, мощи исторических процессов. Этому научил он тех, кто понял суть его творчества, а не использовал попросту формальные приемы.

... Несколько месяцев назад в Париже, выходя из «синерамы», я думал о техническом гении нового изобретения. Но стоило ли так широко раздвинуть кадр и усилить диапазон звучания, чтобы—проехав несколько стран—показать лишь рекламно-туристские прославления американского джаза, зимнего спорта в Швейцарии и французского канкана?

И я опять вспомнил об умершем друге.

Насколько шире «синерамы» был мир в его кадрах. Насколько сильнее стереозвука говорили о жизни его немые фильмы. Насколько красочнее цветного кино было его черно-белое искусство.

И—умерший десять лет назад—он кажется живым, современным художником, высоким примером для всех, кто хочет «потрясающим словом поднять выше все чувства в человеке».

НЕ КАТАСТРОФЫ И ГИБЕЛЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ЖИЗНЕЙ, НЕ УНИЧТОЖЕНИЕ ВЕКАМИ НАКОПЛЕННЫХ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ, НЕ БЕЗРАБОТИЦУ ВИДИТ ПЕРЕД СОБОЙ ХУДОЖНИК СССР. ВОКРУГ НЕГО МОЛОДОЙ, ЗДОРОВЫЙ, СОЗДАЮЩИЙ КОММУНИСТИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО СОВЕТСКИЙ НАРОД, КОТОРЫЙ СВОИМ ЭНТУЗИАЗМОМ, СВОЕЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ ПОДНИМАЕТ ХУДОЖНИКА, УВЕЛИЧИВАЕТ ТВОРЧЕСКИЙ РАЗМАХ ЕГО ДАРОВАНИЯ.

С. М. Эйзенштейн. *Избранные статьи*

С. М. Эйзенштейн

ЗАМЕТКИ О В. В. МАЯКОВСКОМ

(ПУБЛИКУЮТСЯ ВПЕРВЫЕ)

Странный провинциальный город.

Как многие города Западного края—из красного кирпича. Закоптелого и унылого. Но этот город особенно странный. Здесь главные улицы покрыты белой краской по красным кирпичам. А по белому фону разбежались зеленые круги. Оранжевые квадраты. Синие прямоугольники.

Это Витебск 1920 года. По кирпичным его стенам прошлась кисть Казимира Малевича*.

«Площади—наши палитры»—звучит с этих стен.

Но наш воинский эшелон стоит в городе Витебске недолго. Наполнены котелки и чайники, и мы грохочем дальше.

Перед глазами оранжевые круги, красные квадраты, зеленые трапеции мимолетного впечатления о городе...

Едем, едем, едем...

Ближе к фронту. И вдруг опять: фиолетовые овалы, черные прямоугольники, желтые квадраты!

Геометрия как будто та же.

А, между прочим, нет.

Ибо к розовому кругу снизу пристроен фиолетовый, вырастающий из двух черных прямоугольников.

Лихой росчерк кисти вверху: султан.

Еще более лихой в бок: сабля.

Третий: ус.

Две строчки текста.

И к плакату РОСТА пригвожден польский пан.

Здесь проходит демаркационная линия соприкосновения левых и «левых».

Революционно левых и последних гримас эстетски «левых».

И здесь же необъятная пропасть между ними.

Супрематическое конфетти, разбросанное по улицам ошарашенного города—там.

И геометрия, сведенная до пронзительного крика целенаправленной выразительности,—здесь.

До цветовой агитстрочки, разящей сердце и мысль...

Маяковского я впервые увидел сквозь Окна «РОСТА».

●

Робко пробираемся в здание театра «РСФСР 1-го». Режущий свет прожекторов. Нагромождение фанеры и станков. Люди, подмерзающие в нетопленном театральном помещении. Идут последние репетиции пьесы, странным сочетанием соединившей в своем названии буфф и мистерию. Странные доносятся строчки текста. Их словам как будто мало одного ударения. Им, видимо, мало одного удара. Они рубят, как рубились в древности: обеими руками. Двойными ударами.

Бить—так бить... И из сутолоки репетиционной возни вырывается:

«...Мы австралий-цы...»

«... Все у нас бы́-ло!..»

И тут же обрывается. К режиссеру** (из нашего угла виден только его выбритый череп, прикрытый высокой красной турецкой феской)—к режиссеру яростно подошел гигант в распахнутом пальто. Между воротом и кепкой громадный квадратный подбородок. Еще губа и папироса, а в основном—поток крепкой брани.

Это—автор. Это—Маяковский.

---

* Известный в 20-х годах художник-абстракционист.—*Прим. ред.*

** Речь идет о В. Э. Мейерхольде, поставившем в театре «РСФСР-1» «Мистерию-буфф».—*Прим. ред.*



С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН, О. В ТРЕТЬЯКОВА, Л. Ю. БРИК и В. В. МАЯКОВСКИЙ (1924)

Он чём-то недоволен.

Начало грозной тирады. Но тут нас кто-то хватает за шиворот. Кто-то спрашивает, какое мы имеем право прятаться здесь, в проходах чужого театра. И несколько мгновений спустя мы гуляем уже не внутри, а снаружи театрального здания.

Так мы видели впервые Маяковского самого...

●

«Ах вот вы какой». Говорит громадный детина, широко расставив ноги. Рука тонет в его ручище.

«А знаете, я вчера был весь вечер очень любезен с режиссером Ф., приняв его за вас!»

Это уже у Мясницких ворот, в Водопьяном. В «Лефе». И значительно позже. Я уже не хожу зайцем по чужим театрам, а сам репетирую в собственном—Пролеткультовском. Передо мной редактор «Лефа»—В. В. Маяковский, а я вступаю в это только что создающееся боевое содружество: мой первый собственный спектакль еще не вышел в свет, но дитя это настолько шумливо уже в самом производстве и столь резко очерчено в колыбели, что принято в «Леф» без «экзамена». В «Лефе» № 3 печатается и первая моя теоретическая статья...

Резко критикуя «литобработку» (как формировали тогда в «Лефе» слова) текста Островского одним из лефовцев, В. В. в дальнейшем пожалеет, что сам не взялся за текст этого достаточно хлесткого и веселого агитпарада Пролеткульта. Так или иначе, но премьеру «Мудреца» и мою первую премьеру первым поздравляет бутылкой шампанского именно Маяковский (1923). Жалеть же о переделках текста некогда. Слишком много дела. Конечно, с заблуждениями. Конечно, с ошибками. С загибами и перегибами. Но с задором и талантом. «Леф» дерется за уничтожение всего отжившего журналом, докладами, выступлениями. Дел выше горла. И дальнейшие воспоминания о Маяковском сливаются в бесконечную вереницу выступлений в Политехническом музее, зале консерватории. Погромных речей об ...Айседоре Дункан, поблекшей прелестью волновавшей загнивших гурманов. Разносов поэтиков из «Стойла Пегаса» или «Домино» и тому подобных поэтических кабачков, расцветавших при нэпе.

До сих пор неизгладимо в памяти:

Громкий голос. Челюсть. Чеканка читки. Чеканка мыслей. Озаренность Октябрем во всем.

●

Затем агония «Нового Лефа», этого хилого последыша когда-то бойкого и боевого «Лефа». Вера во вчерашние лефовские лозунги ушла. Новых лозунгов не выдвинуто. Заскоки и зазнайство, в которых не хочется сознаваться. И в центре уже не дух Маяковского, а «аппарат редакции». Длинные споры о лефовской «ортодоксии». Я уже в списке «беглых». Уже имею «нарушения»: «посмел» вывести на экран Ленина в фильме «Октябрь» (1927). Плохо, когда начинают ставить чистоту жанрового почерка впереди боевой задачи.

Не вступая в «Новый Леф», поворачиваюсь к нему спиной. С ним нам не по пути. Впрочем, так же и самому Маяковскому. Вскоре «Новый Леф» распадается...

●

Мексика. Арена громадного цирка. Бой быков в полном разгаре. Варварское великолепие этой игры крови, позолоты и песка меня дико увлекает. «А вот Маяковскому не понравилось»,— говорит мне товарищ, мексиканец, водивший В. В. на это же зрелище... На некоторые явления мы, стало быть, глядим по-разному.

Но в тот же почти вечер мне из Москвы приносят письмо от Максима Штрауха. По основным вопросам мы смотрим с Маяковским одинаково; Штраух пишет, что В. В. смотрел мой деревенский фильм «Старое и новое», посвященный тоже быкам, но...племенным. Смотрел с громадным увлечением и считает его лучшим из виденных им фильмов. Собирался даже слать за океан телеграмму... Телеграмма не пришла: Маяковского не стало.

●

Передо мною забавные, похожие на украинскую вышивку, его зарисовки мексиканских пейзажей.

О бое быков мы думали по-разному.

Об иных боях—одинаково.

5/IV-40 г.

К. Елисеев

ЮНОСТЬ ХУДОЖНИКА

В начале 1919 года судьба забросила меня в Великие Луки, захолустный городок, где я работал в местном Доме просвещения имени В. И. Ленина в качестве художника и актера.

Однажды, в конце того же 1919 года, ко мне в актерскую уборную пришел худенький юноша в сильно поношенной форме студента Петроградского института гражданских инженеров и повел разговор о том, что среди сотрудников учреждения, которое называлось «18-е военное строительство» при штабе 15-й армии, квартировавших в Великих Луках, организовался любительский театральный кружок, имевший целью использовать пустовавшую сцену кинотеатра «Коммуна». В состав этого кружка кроме молодежи входили весьма представительные инженеры и архитекторы, работавшие в «18-м военном строительстве», так что дело было поставлено основательно и серьезно. Для ведения бесед и чтения лекций по различным театральным дисциплинам были приглашены некоторые актеры из нашей труппы, и среди них В. П. Лачинов, много лет работавший в суворинском Малом театре. Это был очень скромный, весьма эрудированный человек, отлично знавший историю театра. Он должен был читать лекции по истории костюма и лекции по природе и технике грима, мне же предлагалось иллюстрировать их показом практических приемов грима. Юноша, назвавшийся С. М. Эйзенштейном, выразил желание присутствовать на наших занятиях.



Рисунок К. Елисеева. С. ЭЙЗЕНШТЕЙН (1920)

Я разрешил ему и с удовольствием провел 2—3 сеанса показа техники грима, в результате чего приобрел новых друзей, среди которых С. М. Эйзенштейн отличался особым постоянством.

Мы встречались то у меня, то у него на дому, а иногда он просиживал в моей уборной, следя, как гримируюсь я и мои товарищи. Этот хрупкий юноша привлекал к себе мягкой улыбкой, за которой угадывалось какое-то лукавство, а в небольших светлых глазах, спрятанных под высоким лбом, вспыхивали иронические огоньки, и тогда в них чудились золотые бесенята.

Первоначальная симпатия быстро перешла в доверчивую дружбу, и тогда он стал показывать мне свои рисунки, которых у него оказалось много, очень много. Я был очарован их мастерством, которое бросалось в глаза с первого взгляда, а их содержание, их сюжеты удивляли своим разнообразием и широтой наблюдений и мысли,—просто не верилось, что в этом юноше умещалось столько знаний, наблюдений и самых неожиданных выдумок и видений. Во всем этом зрительном богатстве представлений ясно было прежде всего то, что человек очень много читает, много знает, а еще больше думает и выдумывает. Здесь было все: непосредственные наблюдения над окружающими людьми, целая галерея виденных и затем по-своему, по-особому трактованных персонажей из русской и западной теат-



С. ЭЙЗЕНШТЕЙН. НАБРОСКИ ЭСКИЗОВ К ПЬЕСЕ ИЗ ЭПОХИ РЕНЕССАНСА (1918)

ральной классики и, наконец, сцены, процессии и целые «действа» из придворного, городского и ремесленного быта средних веков. Когда я попросил объяснить содержание некоторых из них, он заметил, что так он себе представляет осуществление пьес, которые, если еще никем не написаны, то могут быть написаны.

При всей легкости и графической выразительности рисунков они поражали великолепным знанием материала и тем особенным чувством, за которым угадывалась то лукавая, то остро-насмешливая улыбка самого автора.

Он подолгу просиживал у меня в мастерской, наблюдая, как я писал декорации к очередной постановке, и был очень доволен, если ему удавалось чем-нибудь участвовать в работе.

Однажды тот же кружок попросил меня провести беседу-показ построения и разбивки шрифта — я обучался этому делу у И. Я. Билибина.

В процессе рассказа и показа отдельных элементов, из которых состоят буквы, я, стоя у доски, написал первое попавшееся слово: «Аптека». Тогда мне и в голову не могло прийти, что это безобидное слово сыграет свою роль в наших дальнейших отношениях с Эйзенштейном.

Тем временем кружок готовился к своему первому показу в театре «Коммуна». Ставили смешную двухактную комедию Арк. Аверченко «Двойник», в которой главную роль играл начальник «18-го строительства» инженер Пейч, а декорации были поручены Эйзенштейну, очень волновавшемуся и бегавшему ко мне за консультациями. Мне очень понравился сделанный им простой и «вкусный» по архитектуре павильон. Что же касается костюмов, то каждый участник спектакля был одет по своим возможностям, а грим был полностью отдан на усмотрение нашего очень опытного петроградского парикмахера-гримера Б. Авдеева.

Пьеса прошла с большим успехом, и тут же было решено не останавливаться на этом и идти дальше и притом в более серьезном плане, отвечающем требованиям революционной обстановки.

Между прочим, в процессе подготовки к спектаклю С. М. Эйзенштейн скрыл от меня то, что он участвует в нем и как актер, и когда я увидел его на сцене в маленькой роли всего в несколько фраз, не скрою — я был очень огорчен и разочарован. Дело в том, что на сцене двигался и отчаянно жестикулировал человек, который что-то говорил, но что именно — никто ни услышать, ни понять не мог.

«ОЧЕРЕДЬ». РИСУНОК С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА 1916 ГОДА. В КОНЦЕ РИСУНКА—ПОМЕТКА: «150 ЧЕЛОВЕК»

Причиной этому был природный дефект постановки голосовых связок, которые по какому-то неведомому капризу звучали как-то пискливо и вдруг ни с того ни с сего сменялись хриплыми басовыми нотами. Сам Эйзенштейн в шутку называл это «маминым» и «папиным» голосами. Позже, уже в Москве, он серьезно занялся этим и твердо установил «папин» басовитый и звучный голос, который многим достаточно памятен.

Как бы то ни было, но в то время я ему категорически отсоветовал, да и он сам хорошо понял, что на сцене ему показываться не следует. Насколько мне известно, ни на сцене, ни на экране он больше не показывался. Единственным отступлением от этого было появление его в роли попа с крестом в «Броненосце «Потемкине».

Ободренные первым успехом, участники кружка поставили перед собою очень серьезную задачу: воспроизвести на сцене «Взятие Бастилии» («14-е июля») Ромен Роллана.

Оставляя в стороне работу с исполнителями, которую взяли на себя некоторые актеры из нашего Дома просвещения, нужно прямо сказать, что постановочная часть пьесы представлялась настолько серьезной, что была подстать только профессиональному театру, здесь же твердо было решено обойтись своими, любительскими силами, и, конечно, вся тяжесть и ответственность за эту сторону постановки легли на Сергея Эйзенштейна.

Сейчас, вызывая в своей памяти внешний, зрительный образ постановки «Взятия Бастилии», я должен признать, что она затмила скромные постановки нашего профессионального театра Дома просвещения не только потому, что мы не обладали теми материальными возможностями, которые имел «Поарм 15»*, но, может быть, прежде всего потому, что здесь впервые показал себя Эйзенштейн как яркий, талантливый театральный художник. По всем эскизам, которые он приносил ко мне на консультацию, я мог давать лишь технические советы, что же касается художественной стороны, то они всегда вызывали во мне одобрение своей смелостью и логической простотой конструктивного решения.

Вскоре после этого «18-е строительство», в котором работали Эйзенштейн и большинство кружковцев, передвинулось дальше на запад для выполнения своих прямых задач в связи с военными действиями против белополяков.

Надо сказать, что в распоряжении «Поарма 15» находились две профессиональные передвижные труппы, назначением которых было обслуживание армейских воинских частей. Репертуар этих трупп готовился на базе при Политотделе, в данном случае—в Великих Луках. Для материального обслуживания постановок существовали мастерские, где готовились декорации, костюмы, парики, грим и пр. Мастерские обслуживались солидным штатом, где были художники, портные, парикмахеры, бутафоры и прочий необходимый люд. Мне было поручено общее заведование мастерскими. Когда же

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН. ЭСКИЗ КОСТЮМА ИНВАЛИДА К ПЬЕСЕ РОМЕН РОЛЛАНА «ВЗЯТИЕ БАСТИЛИИ»



---

* Политотдел 15-й Армии.



весной 1920 года перед «Поармом 15» встала необходимость перебазироваться на запад, неожиданно запросился на покой и уехал к себе на родину в Петроград режиссер и великолепный актер Соломин, который, прежде чем уехать, посоветовавшись с труппой, уговорил меня занять его место режиссера и взять на себя его роль маркиза ди Риппафрата в «Трактирщице» Гольдони.

Отныне я значился как «режиссер-эмиссар фронтовой труппы «Поарма 15».

В репертуаре труппы были две пьесы: «Безработные» Софьи Белой, тяжелая и какая-то безысходная драма из рабочего быта, и «Трактирщица» Гольдони. К моменту моего вступления в труппу руководство «Поарма» решило снять «Безработных» и, таким образом, встал вопрос о спешной новой постановке. По согласованию с руководством остановились на «Мадам Сан-Жен» В. Сарду, которая потребовала некоторого пополнения труппы.

Мне предстояла очень большая работа с актерами, да и самому надо было играть в новой пьесе, и возникла необходимость пригласить художника. Тут-то я и вспомнил об Эйзенштейне. Теперь я знал, что могу твердо на него положиться и задачи художника спектакля будут выполнены им блестяще. Было известно, что он находится где-то на фронте, но где именно?

Мне подсказали, что нужных актеров для пополнения труппы я смог бы найти в Полоцке, и я отправился туда, где в это время действительно находились две армейские труппы. Пока я зондировал почву среди актеров, кто-то передал мне записку от Эйзенштейна, наскоро написанную карандашом на клочке бумаги. В ней он предупреждал, что хочет увидеть меня по весьма важному делу. И действительно, на другой же день он появился откуда-то из-под Лепеля, разыскал меня в неописуемой сутолоке прифронтового города и сразу же заявил, что решил во что бы то ни стало перевестись из «18-го строительства» в распоряжение Политотдела и что готов на любую работу, лишь бы быть при театре, быть по-настоящему с ним связанным.

Конечно, это полностью соответствовало и моим планам, но решение вопроса зависело не от меня, а от его начальника, инженера Пейча, о котором я уже говорил.

Пусть мне простит уважаемый т. Пейч, если ему доведется прочесть эти строки, в которых я попытаюсь изложить суть происшедшего с ним разговора.

Скрыв от него факт пребывания Эйзенштейна в Полоцке, я сразу же изложил ему свою просьбу, не забыв намекнуть, что вопрос о переводе согласован с «Поармом».

— Я не знаю и знать не хочу художника Эйзенштейна, я знаю прораба Эйзенштейна, который мне нужен для фортификационных сооружений на фронте. Вы там в «театрики играетесь», а мы здесь делаем суровое и нужное дело. Эйзенштейна отпустить никак не могу, он мне самому нужен.

Мой ответ был примерно в том же тоне:

РИСУНОК С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА (1920)





— Я не знаю, каков Эйзенштейн как прораб, но думаю, что таких, как он, у вас предостаточно, а если понадобится, будет еще больше, зато я очень хорошо знаю художника Эйзенштейна, полезность которого в театре слишком очевидна и обоим нам хорошо известна. Я далек от мысли сравнивать нужность для армии работы вашей и нашей, но я думаю, что задача воспитания бойцов—дело тоже очень важное, причем должен заметить, что мы работаем в тех же суровых условиях, что и вы. У меня работа целого коллектива неизбежно остановится, если вы не отдадите нам Эйзенштейна.

А затем как бы мимоходом добавил

— Ведь вы и сами еще совсем недавно приобщились к «игре в театрики», как вы говорите, и, надо прямо сказать, весьма удачно изображали «инженера Зайцева» и его непутевого двойника. Апеллируя к вашему чувству артиста, я жалуюсь вам на непростительное упорство инженера Пейча.

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН. «МИЛЛИОНЫ ПЬЕРО» (1917)



Удар угодил прямо в цель, на лице Пейча мелькнула на одну минуту растерянность, которая вслед за тем сменилась лукаво-виноватой улыбкой. Буркнув по моему адресу шутливое ругательство, он дал наконец согласие.

Вечером в комнате у Сергея Михайловича мы трогательно и торжественно отпраздновали вступление его на театральную стезю, ради чего им была открыта заветная банка сгущенного молока, которую он долго хранил в предвидении какого-нибудь исключительного и радостного события.

Здесь же в Полоцке ко мне адресовался некий человек, представившийся как главный режиссер Политуправления Запфронта («Пузап») Днепров. Он мне официально подтвердил, что наша труппа из «Поарма 15» переводится в «Пузап» и дожидается меня в Смоленске, куда мы все трое—он, Эйзенштейн и я—отправились в теплушке.

Перегон Полоцк—Смоленск по тем временам длился несколько дней.

В пути у нас было очень много досуга, и мы успели потолковать о самых различных вещах. Выяснилось, что Эйзенштейн свободно читает и изъясняется на нескольких европейских языках, возит с собой много интересных книг по различным вопросам искусства, любит византийских и итальянских примитивистов и обожает средневековые миниатюры. Отзываясь об идущей в нашем театре «Трактирщице», Эйзенштейн категорически заявил, что условный театр масок, несущий в себе традиции славного «Comedia dell 'arte», он предпочитает бытовому театру, что комедии Карло Гоцци он считает неизмеримо выше комедий Гольдони, автора «Трактирщицы». Я позволил себе горячо не согласиться с этим и утверждал, что на всякую маску я смотрю прежде всего как на нелепый чехол, который досадно заслоняет собой живого человека, мешает видеть разнообразие проявлений его как личности, со всеми присущими ему качествами, что маска—это заранее подсказанная и обусловленная схема, которая противопоставляется человеку с живой плотью и кровью. Возражая мне, он говорил и о том, что современная драматургия грешит излишним психологизмом и утратила ясность и логическую стройность старинных новелл.

Разговоры эти носили весьма бурный характер, страсти проявлялись с обеих сторон, и я, в конце



концов, заявил, что в театре, которым я руковожу, будут действовать только живые люди, а маскам нет места.

Через день он с очаровательной улыбкой подарил «на память» рисунок, воспроизводимый здесь, на котором я изображен со шваброй, яростно выметающим из руководимого мною театра персонажей «Comedia dell'arte», а еще через некоторое время с той же лукаво-очаровательной улыбкой преподнес второй рисунок, на котором бедняга Арлекин поражен в самое сердце варварской кистью художника. Здесь я впервые увидел ни с того ни с сего вписанное слово: «Аптека». В дальнейшем, каждый раз, когда он преподносил мне очередную карикатуру на меня, на каждой из них моим почерком значилось: «Аптека», а через 18 лет, когда в студии «Мосфильм» я приносил ему на утверждение эскизы к «Александру Невскому», каждый раз, когда тот или иной эскиз ему особенно нравился, он, глядя на меня лукавым взглядом, произносил: «Аптека» и при этом дружески улыбался.

По приезде в Смоленск мы узнали, что по мысли главного режиссера М. Днепрова, человека с сильным авантюрно-прожектерским душком, все труппы сливаются как бы в общий котел, из которого по надобности будут комплектоваться те или иные ансамбли, и что все начатые работы приостанавливаются впредь до особого распоряжения.

Наступила пора томительного бездействия, тянувшаяся недели две-три, пока, наконец, было объяв-

«МИЛЛИОНЫ ПЬЕРО»





лено, что «Пузап» переезжает в Минск, только что отбитый у пилсудчиков.

В Минск мы прибыли тогда, когда он был забит до отказа учреждениями как местными, так и вновь прибывшими. Но с житьем на колесах, по-видимому, было покончено.

Наступила осень.

В один из этих дней меня и Эйзенштейна пригласили в кабинет члена Реввоенсовета тов. Юлиана Мархлевского. Кроме нас вызвали еще трех художников из смоленского РОСТА, среди которых находился и ныне здравствующий Б. Рыбченков.

Мне никогда не забыть впечатления от беседы, которую провел с нами обаятельнейший человек, каким был Ю. Мархлевский. Он очень увлекательно говорил о том, какие большие и благородные задачи стоят перед нами, художниками; говорил об огромных возможностях по украшению общественных зданий росписью, рекомендовал нам освоить технику этой росписи, исполненной особого рода пастелью, рецепт которой тут же подсказал, а в дальнейшем обещал уточнить. Это было действительно очень увлекательно.

На первый случай Ю. Мархлевский предложил нам расписать вагоны агитпоезда, который через несколько дней отправлялся на передний край, в гущу боев.

И вот мы с Сергеем Михайловичем на железнодорожных путях разрушенной белополяками станции Минск, где в тупике нас ожидал состав из теплушек. Нам была предоставлена полная свобода действий, на нас полагались, нам доверяли.

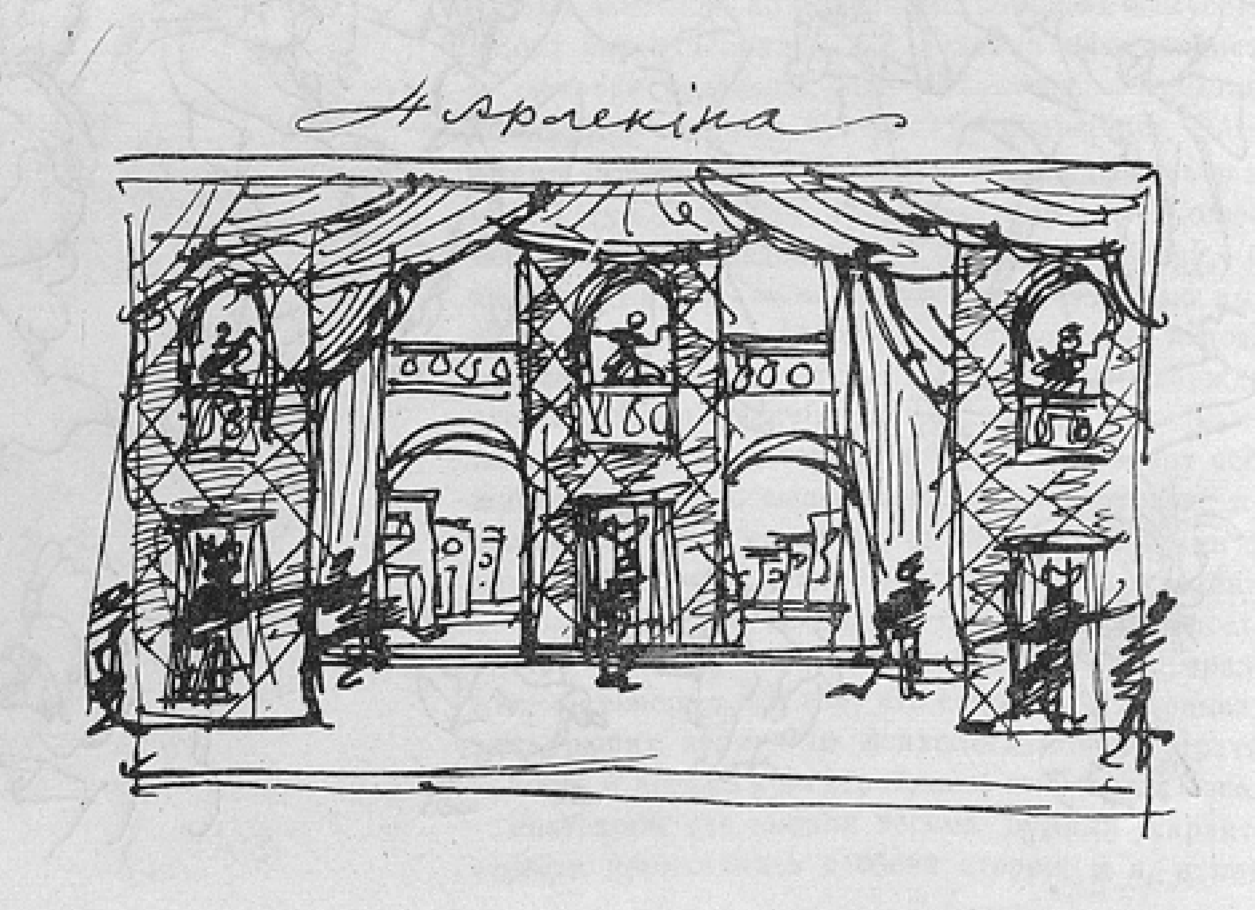
Конечно же, мы покрыли стены вагонов злыми карикатурами на польских панов, решивших поживиться за счет молодой Республики Советов; не забыта была и Антанта, руководившая действиями панов.

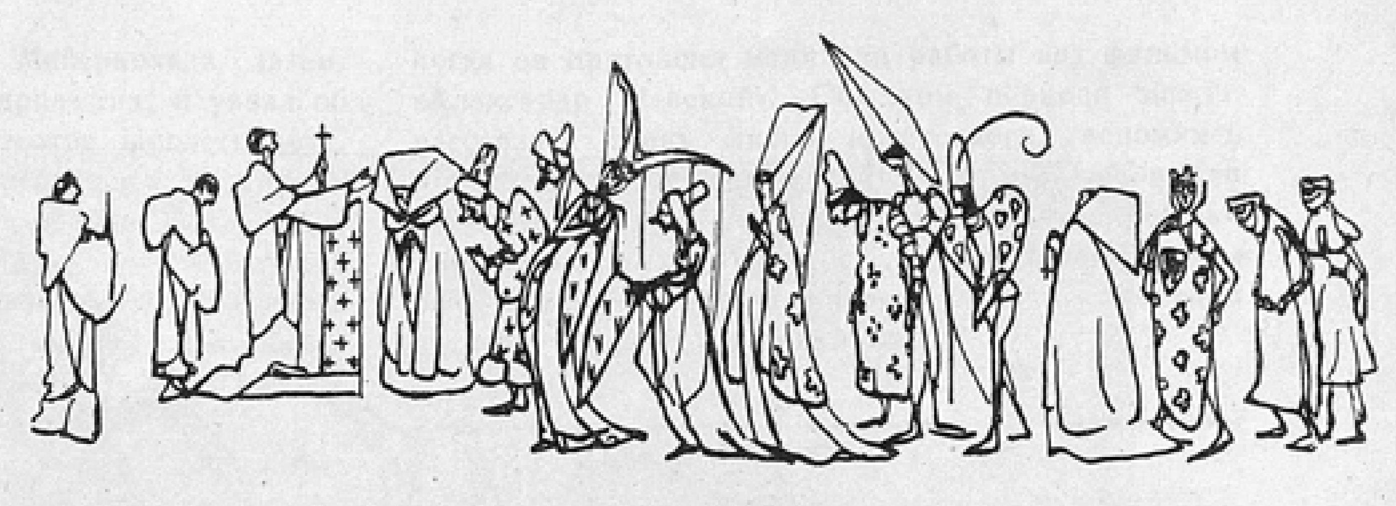
Здесь интересно вспомнить диспут, возникший между нами по поводу того, какая линия в рисунке убедительнее—прямая или же округлая. Эйзенштейн стоял за прямую, утверждая, что она лаконичнее и категоричнее, я же держался противоположного мнения, считая, что и круглая линия может быть так же лаконичной, но зато она выразительнее.

Кончилось тем, что мы решили разойтись по разным сторонам вагона, чтобы каждый работал посвоему. Однако мы то и дело бегали один к другому с советами.

Много позже, уже в Москве, он мне показывал большую серию рисунков, исполненных «смаху» мягким карандашом без поправок. Они действи-







тельно были трактованы почти одними прямыми и ломаными линиями, но позже он отказался от такого самоограничения, по крайней мере уже в «мексиканских» рисунках, которые он мне подарил, и в других, которые я видел, он не стеснял себя в выборе средств выражения.

Работали мы дза или три дня—времени было мало—и, помнится, успели «обработать» три или четыре вагона. Примерно столько же сделали и наши смоленские товарищи.

Работая весь день напролет, мы питались пайковыми хлебом и воблой, которую пекли на углях тут же среди путей. Об этом периоде жизни Эйзенштейн любил вспоминать при наших встречах.

Наконец, нам стало известно, что первой постановкой «объединенной» труппы будет «На дне» М. Горького, где мне поручается роль Клеща; и, кроме того, меня назначают главным художником.

В Минском театре декорационной мастерской не было вовсе, и работать приходилось на сцене ночью, так как днем она была занята под репетиции, а вечерами на ней выступали с различными концертными и эстрадными номерами.

Вместе с Эйзенштейном мы разработали план устройства «ночлежки» и, пока рабочие изм ее готовили, принялись за третий акт—сцену во дворе.

Пока мы занимались «живописной выразительностью» традиционного «брандмауэра с чахлым кустом бузины», до нас дошли слухи, которые быстро подтвердились, что предположено заключить перемирие с белополяками и что в Риге уже намечены переговоры, ввиду чего всем числящимся за «Пузапом» предлагается на выбор: или ехать в Рославль, куда переезжает «Пузап», или же оставаться в Минске в распоряжении Наркомпроса, к которому отходит театр, впредь именующийся «Белорусским государственным театром».

Я решил остаться в Минске, а Сергей Михайлович заявил мне, что давно мечтал поехать в Москву, чтобы поступить в Лазаревский институт на отде-



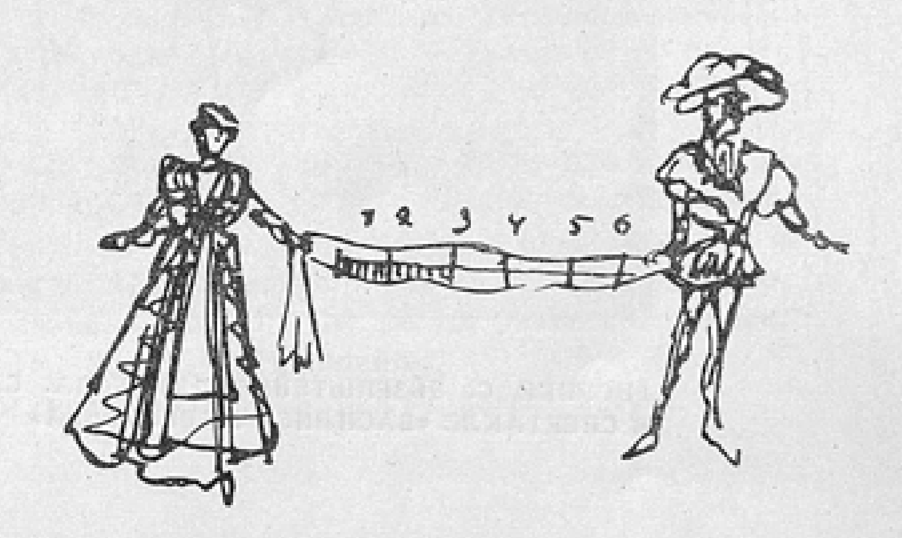
ление японского языка. Кроме того, у него в России осталась мать, у которой он единственный сын.

Мы горячо обнялись и с грустью расстались.

●

Чтобы покончить с темой о «раннем Эйзенштейне», мне остается сказать еще немного.

Уйдя в работу на новом месте, я мало слышал о нем, и все же до меня доходили отрывочные сведения о том, что он поступил в режиссерские ма-





РИСУНКИ С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА 1920 ГОДА. СЛЕВА—К. ЕЛИСЕЕВ В РОЛИ ИВАНА ГРОЗНОГО В СПЕКТАКЛЕ «ВАСИЛИСА МЕЛЕНТЬЕВА»

стерские, т. е. студию В. Э. Мейерхольда, затем, отчасти из газет, отчасти от приезжих, я узнал об успехе его «Мексиканца» в театре Пролеткульта.

Когда я летом 1922 года перебрался в Москву, то моим первым визитом было посещение Эйзенштейна в его квартире на Чистых прудах. Он очень радушно встретил меня и увлекательно рассказывал о своей работе в театре Пролеткульта, обязав меня посмотреть его постановку «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского.

Весьма заинтересованный, я купил билет и был совершенно ошеломлен.

В театре никакой сцены не было, вместо нее — подмостки, а актеры разгуливают по всему залу и не только по залу: племянничек Глумов идет, балансируя зонтом, по канату через весь зал, а сама тетушка на манер «звезды» из варьете, с накладным бюстом, в котором светятся электрические лампочки, распевает ухарские куплеты; какая-то девушка балансирует на перше, а некий персонаж показывает жонгляж с подносом, уставленным жестяной посудой, — все это движется, танцует, шумит, распевает куплеты...

Я, успевший уже повидать многое, такого еще сроду не видел и при ближайшей встрече с автором постановки высказал самое отрицательное мнение о ней.

Спустя примерно год или немного меньше ко мне в редакцию «Красного перца» позвонил Эйзенштейн и заявил, что он окончательно «расплевался с Пролеткультом» и навсегда порывает с театром вообще и что имеет ко мне серьезный разговор, так как намерен заняться рисованием карикатур и просит меня помочь ему в этом.

В тот же вечер я отправился к нему, захватив для начала «новой жизни» пару тем, по которым Эйзенштейну надлежало сделать рисунки для журнала.

Вечер прошел в хорошей дружеской беседе, в которой «бойцы вспоминали минувшие дни...». Я ушел с радостным чувством человека, открывшего клад для советской художественной сатиры.

Увы, через день он снова позвонил мне и, извиняясь, сообщил, что не может выполнить моего заказа, так как получил предложение работать в кино и решил попробовать себя в этом новом искусстве.

Дальнейшее всем хорошо известно: через постановку «Стачки», обратившей на себя всеобщее внимание необычным динамизмом, он пришел к «Броненосцу «Потемкину», который потряс мир и бросил смелый вызов сложившемуся представлению о возможностях, заложенных в кино.

В самом начале 1938 года мы снова встретились, когда он пригласил меня для работы над фильмом «Александр Невский». Об этом периоде можно рассказать очень много интересного, вспомнить и о тех спорах и расхождениях, которые возникали в процессе огромной работы над фильмом. Однако этот рассказ выходит за пределы взятой темы: в нем речь может идти уже не о первых шагах, а о твердой поступи большого художника.



Здесь помещен рисунок, подаренный мне в 1920 году Сергеем Михайловичем. На нем сбоку имеется надпись: «Дорогому маэстро, в знак того, что я никогда не позабуду того, что им для меня сделано. Душевное спасибо. Не забуду никогда. Минск. 25/IX — 20. С. Эйзенштейн».

Я тоже никогда не забуду наших встреч.

И. Вайсфельд

РОЖДЕНИЕ ЗАМЫСЛА

Ничто не вызывало такого негодования у Эйзенштейна, как работа «с наскока», как дилетантская самоуверенность и легкомыслие.

Как-то во время обсуждения одного слабого, аморфного сценария Сергей Михайлович, бывший тогда художественным руководителем «Мосфильма», сказал:

— Вы знаете, что такое «606» и «914»? Почему лекарства названы цифрами, да еще такими большими? Да потому что до этого было 605 и 913 попыток! Почему автомобиль назван «ЗИС-101»? Потому что было еще 100 моделей! Вот в чем дело. Прежде чем издать «Анну Каренину», Толстой исписал ящики черновиков! А что нам принес автор? Первое, что вышло из-под его пера...



С. ЭЙЗЕНШТЕЙН И П. ПАВЛЕНКО НА ФЕРГАНСКОМ КАНАЛЕ

Эйзенштейна всегда заботил вопрос, как нам лучшим образом поставить научное изучение основ сценарного мастерства. В свое время он предлагал широкий план издания лучших сценариев с аналитическими статьями, публикацию в одной книге сценария-экранизации и его литературного первоисточника, обязательную и доскональную критику плохих, недоработанных сценариев; он ратовал за развернутый разбор текущих работ на Художественном совете студии, а также за постоянную публикацию статей, лекций, докладов по вопросам сценарного мастерства.

Все это необходимо и сегодня...

К этому следует добавить, что и практика самого С. М. Эйзенштейна—неоценимый опыт для советской кинодраматургии и киноискусства. Очень многое могут сказать нашему современнику не только законченные произведения Эйзенштейна, но и его многочисленные замыслы.

Эйзенштейн был щедро одарен тем качеством, без которого невозможно никакое творчество: «даром свершения». К намеченной цели он шел с неукротимой энергией.

Он ставил картины, писал сценарии, читал лекции, казалось, легко, непринужденно. Его советы актерам на съемке или будущим режиссерам во ВГИКе часто производили впечатление экспромта. Многие были убеждены, что и неожиданные мысли, и актерские находки, и схемы мизанкадров не больше, чем игра ума блестящего импровизатора.

Действительно, Эйзенштейн в ответ на вопрос студента в аудитории или оператора на площадке мог прийти к непредусмотренному решению, подсказанному обстановкой. Но исходные положения всегда разрабатывались им заранее с величайшей тщательностью.

Посторонний глаз не всегда замечал, что воля этого человека, никогда не унывающего,

находчивого, неисправимого каламбуриста и острослова, напряжена до предела.

За каждым найденным решением—десятки проб, сотни попыток в самых разнообразных направлениях, мучительные раздумья и душевные утраты. Без поисков нет и свершения, нет счастья достигнутой победы. Каждый осуществленный замысел—отражение всей жизни художника, всего, что испытано, потеряно и найдено. Вот почему приведенные слова о ящиках черновиков Толстого были брошены Эйзенштейном не случайно.



С. ЭЙЗЕНШТЕЙН В УЗБЕКИСТАНЕ

В Эйзенштейне поразительно сочетался талант зодчего, математически рассчитывающего конструкции, и бурный темперамент революционного трибуна; дар художника, в творчестве которого многое идет от славных традиций русского народного театра, от скоморошества, с его тончайшим артистизмом и юмором, и трезвость анализа, эрудиция большого ученого.

Для него не существовало непроходимой грани между теоретической работой и постановкой картины, поисками изобразительного образа и написанием сценария, литературоведческими изысканиями и разработкой звукоцветового образа фильма, жадным познанием современной жизни и скрупулезным изучением древних рукописей. Все было слитно, и все служило единой задаче—созданию сильных, страстных, революционных картин, вторгающихся в жизнь и формирующих сознание современников.

Он никогда не знал паузы между работами даже тогда, когда терпел неудачи.

Замыслы фильмов, книг, сценариев, теоретических исследований, театральных постановок наслаивались один на другой. Этот сложный, причудливо возникавший «наплыв» образовал в конечном итоге систему строго продуманного наступательного движения художника, вгрызающегося в материал современности и истории и строящего вместе со своими товарищами и учениками величественное здание советского искусства.

В этой заметке мы расскажем о некоторых замыслах Эйзенштейна, связанных только с художественными фильмами и до сих пор не опубликованных.

Процесс формирования произведения художника сложен. Он зависит и от темы и от душевного склада автора. Меньше всего здесь возможно составление расписания, устанавливающего порядок движения отдельных элементов замысла. Вряд ли кто-нибудь может всерьез требовать от автора, как этого хотели вульгаризаторы, чтобы он сначала, скажем, сформулировал тезис, потом подгонял под него иллюстрации и т. д. Когда приходилось сталкиваться с такого рода тенденциями в тематических планах киностудий, это вызывало у Эйзенштейна и недоумение и протест.

Однако каждому ясно, что художественное творчество—не чистая стихия, и ему свойственны объективные закономерности. Они существуют и преломляются в той или иной форме в жизни каждого мастера. В работах Эйзенштейна они проступают особенно отчетливо—его увлекала роль своеобразного летописца и теоретика, анализирующего свой труд.

В лучших, наиболее откристаллизовавшихся его замыслах всегда можно найти ясную и

большую политическую мысль, остро звучавшую для современников.

В самой постановке вопроса ощущались возможности эпических обобщений, темперамент художника, мыслящего большими историческими категориями.

Идейная концепция будущего произведения задумывалась в определенном творческом «ключе». Уже в черновых набросках ставились определенные задачи кинематографического, образного воплощения идеи.

Не кто иной, как Эйзенштейн, в период своих ранних исканий не раз испытывал горечь поражений оттого, что им умалялось значение одной из сторон неразрывного процесса: «чистая» идея вне реалистического образа толкала к отвлеченному рациональному построению; с другой стороны, кинематографическая форма, оторванная от живых наблюдений, от движения мысли, становилась холодной и ненужной, даже если и казалась новой. И не кто иной, как Эйзенштейн, мог отказаться от неверного замысла, глубоко проанализировать свои ошибки. Примером мужественного самоанализа может служить его статья «Ошибки «Бежина луга», опубликованная в 1937 году.

ПРОБА АКТЕРА ДЛЯ ФИЛЬМА «БОЛЬШОЙ ФЕРГАНСКИЙ КАНАЛ»



Разрабатывая планы своих постановок, Эйзенштейн постигал сложную диалектику единства мысли и чувства, взаимопереходов формы и содержания.

Что нужно для этого? Прежде всего то, что Эйзенштейн называл **«поездкой в самую сердцевину своей темы»** —живое общение с окружением, с действительностью. С момента возникновения темы «всякая деталь, всякое брошенное замечание и всякая возникшая ассоциация—ценнейший материал для стройки творческого замысла» (цитируется по «Комментариям к режиссерскому сценарию о Ферганском канале», архив С. М. Эйзенштейна).

Осуществляя замысел «Старого и нового», Эйзенштейн жил в совхозе «Гигант», ездил в Муганские степи.

Перед войной у Эйзенштейна возникла мысль создать фильм о строительстве Ферганского канала. Первый шаг—поездка на места событий.

Еще не был написан сценарий, а группа во главе с Эйзенштейном выехала в Узбекистан. Осматривали трассу будущего канала от Ходжента до Уч-Кургана, знакомились с Ташкентом, Кокандом, Самаркандом, Бухарой. Встречались со строителями канала, знакомились с работой его штаба.

Намечая замысел фильма о Москве, Эйзенштейн вновь изучает современный облик города, обращается к архивным источникам.

Он был знатоком не только столицы родной страны. «География» его поездок со времени гражданской войны и до сороковых годов весьма обширна. Немало знал Эйзенштейн и о жизни зарубежных государств. Созданию сценария и фильма о Мексике сопутствовало изучение этой страны. Быт, культуру, историю Мексики он знал как немногие специалисты, посвятившие изучению этой страны годы.

Непосредственное общение с будущими героями стало для Эйзенштейна законом творчества.

Он писал в связи с поездкой в Узбекистан о **«всем нам свойственном задоре, который охватывает всякого из нас, кому приходится соприкоснуться вплотную с потрясающими**

творческими явлениями и процессами нашей действительности.

Мы учимся у явлений. И если явления вписываются в сценарий, то мы учимся у героев собственных сценариев».

Современную жизнь Эйзенштейн рассматривал в свете больших исторических движений. Для ряда его замыслов характерно столкновение, сопоставление разных исторических эпох, объединенных в сценарии строго продуманными композиционными связями. Приведем один пример.

В «Ферганском канале» были соединены три эпохи—глубокая древность, предреволюционное время и наши дни. Тематический стержень—борьба за воду: подвластность человека природным стихиям, невозможность добыть воду для народа в прежние эпохи; раскрепощение человека труда, подчинение природы человеку в советскую эпоху; воплощение образа нового, социалистического времени в образе Ферганского канала. Композиционная связь разных эпох—не только тематическая. Сквозная фигура певца помогает достичь слитности всех трех элементов сценария и фильма.

Соединение в одном произведении разных эпох было для Эйзенштейна вопросом не формальным, а смысловым и настолько серьезным, что когда по ряду причин производственного характера возникло предложение исключить из сценария «Ферганский канал» одну из эпох и начинать действие прямо с нашего времени, режиссер предпочел отложить постановку.



ПРОБА АКТЕРА ДЛЯ ФИЛЬМА «БОЛЬШОЙ ФЕРГАНСКИЙ КАНАЛ»

В комментариях к режиссерскому сценарию о Ферганском канале мы читаем:

«Здесь с нашей советской земли, с пика социального развития, достигнутого человечеством, увлекала... картина связности времен. Картина кровообращения эпох, их связей, их переходов из одной в другую, картина последовательности и сосуществований.

Впервые особенно остро меня это увлекло в «Старом и новом». Это должно было быть картиной, воплотившей замечательные слова Ленина о том, как пять исторических укладов одновременно уживаются в России.

В картине это не проступило. Многопланный показ сплетения старого с новым в современной деревне не удался».

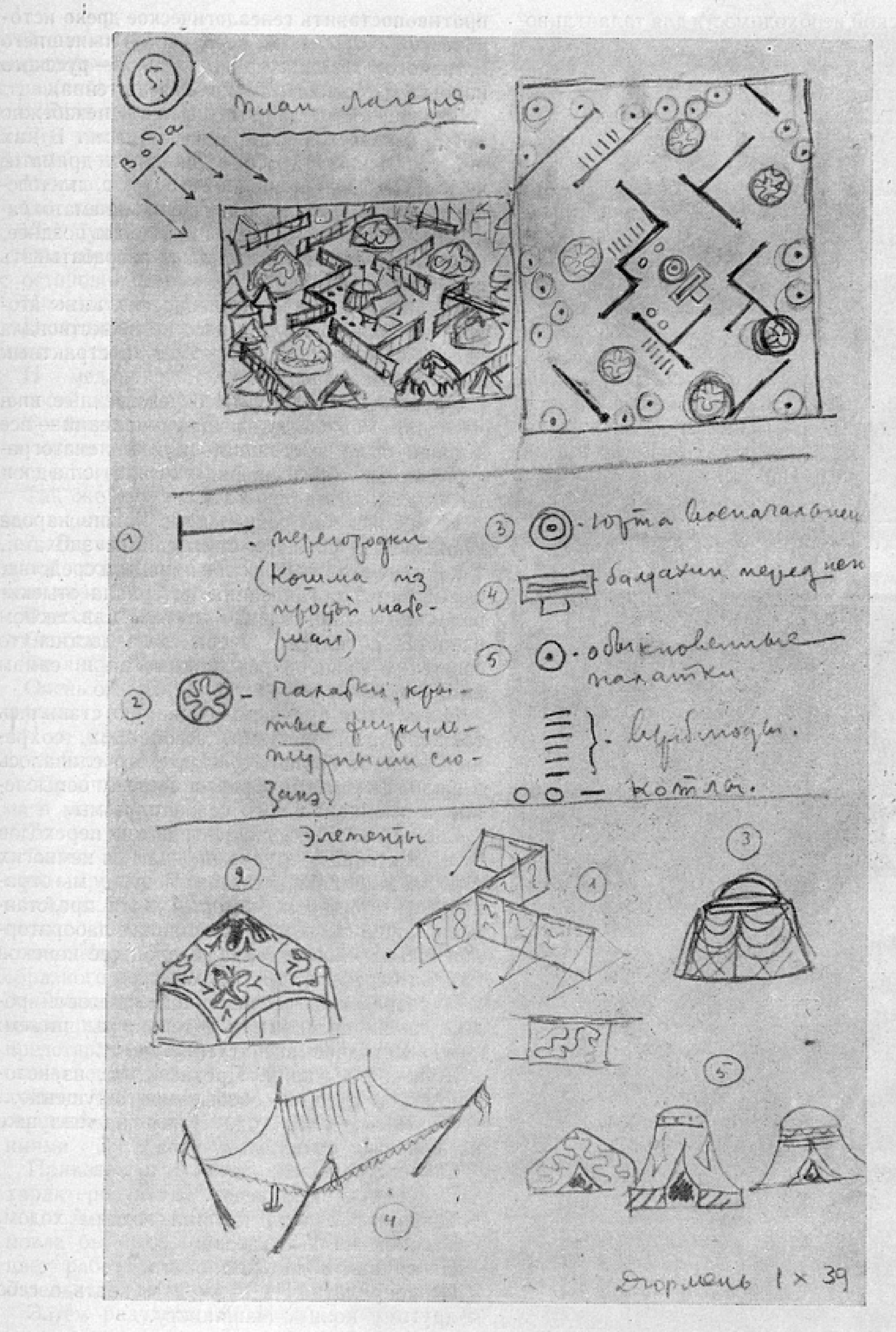
Но самая мысль была увлекательна,—пишет Эйзенштейн.

В постановке «Мексики»,—пишет далее режиссер,—привлекало то, что, **«путешествуя по этой удивительно колоритной стране в пространстве, одновременно как бы путешествуешь и во времени—в столетиях истории. Ибо не километрами отстоят друг от друга отдельные штаты Мексики, а эпохами и укладами: от пышно расцветающей фашизации, как самой «модной» стадии капитализма, до самых далеких глубин древности, по укладу и нравам не отошедших еще от стадий ацтеков, толтеков или древних майя. Между этими «полярными» точками можно встретить любые оттенки предколумбовского уклада или любые пережитки феодально-испанского строя, сохранившегося в почти чистом виде на современных помещичьих гасиендах центрального мексиканского плато».**

В отснятом материале картины, как известно, эти контрасты переданы Эйзенштейном. Контрасты эмоциональными и логическими путями подводят зрителя к мысли о праве



С. ЭЙЗЕНШТЕЙН. ЗАРИСОВКИ К ФИЛЬМУ «БОЛЬШОЙ ФЕРГАНСКИЙ КАНАЛ»



ЗАРИСОВКИ К ФИЛЬМУ «БОЛЬШОЙ ФЕРГАНСКИЙ КАНАЛ»

и исторической необходимости для талантливого мексиканского народа избавиться от гнета феодальных пережитков и империалистической экспансии.

Так в самом замысле фильма история стала на службу современности.

Иные задачи поставил перед собой Эйзенштейн, работая над двумя замыслами—комедийным и эпическим,—посвященными Москве.

Эпический замысел — это был **«проект фильма об истории Москвы и москвича-пролетария. Его фигура, видоизменяясь из эпохи в эпоху, должна была проходить сквозь фильм и как собственный потомок из рода в род, и как единый персонаж, раздвинувший рамки личной биографии за собственные пределы в биографию рода, класса. Так хотелось генеалогии владетельных фамилий Шаховских и Трубецких, Нарышкиных и Романовых противопоставить генеалогическое древо исторической борьбы и страданий нынешнего истинного хозяина земли русской—русского народа»** («Москва», архив Эйзенштейна).

ОДИН ИЗ ПЛАКАТОВ ФИЛЬМА «БРОНЕНОСЕЦ «ПОТЕМКИН»



В схеме замысла эти наметки неизбежно могут показаться рационалистичными. В них нет еще живых красок, движения драматической борьбы, облеченной в острую, пленяющую сердце зрителя и читателя кинематографическую форму. Все это пришло бы позднее, если бы Эйзенштейн продолжал разрабатывать свой замысел.

Но, повторяем, в этих набросках кинематографическая форма для него не существовала где-то отдельно как предмет абстрактных лабораторных изысканий.

Древняя история и непосредственные впечатления от окружающих явлений — все должно было выстраиваться в кинематографический, в образный ряд уже на стадии познания материала.

И так же, как современная жизнь народа ставилась в связь с отошедшими эпохами, так и кинематографические приемы и средства, самый метод организации материала отыскивался не умозрительным путем, а в тесном единстве с тем, что вчера было достигнуто советским кино, мировым кино да и самим автором замысла.

На службу будущему сценарию ставились также и воспоминания, ассоциации, сохранившиеся от прошлого. И все это сливалось в некий целостный образ, в систему осмысления и эмоционального освоения темы.

Сложный процесс диалектических переходов от идеи к образу трудно передать в немногих строках журнальной статьи. Поэтому мы ограничимся примером, который дает представление лишь о некоторых сторонах лабораторной работы Эйзенштейна, о процессе поисков кинематографической формы.

В разработке, посвященной «цветовой родословной» сценария о Москве, мы читаем:

«1. Исходное впечатление.

Живое. Из жизни. Предпосылка, из которой потом родится обобщенное ощущение...

Смоленск. 1920 год. Живу в теплушке на запасных путях ж.-д. узла.

Самое страшное.

В сумерки. Под вечер.

Товарный состав, идущий задним ходом.

Вагонов на шестьдесят.

Не крикнуть. Не остановить.

Не докричать. Ни даже дать знать о себе к другому концу. Машинисту.

Отлагается живым, острым **обобщенным ощущением** слепой неумолимости чего-то страшного наступающего...

...Если верить в технику вольных ассоциаций, то можно найти исток—еще более ранний—и этому.

Меня в детстве очень рано пугала маменька.

Она говорила:

«Ты думаешь, я мама? Я вовсе не мама...».

Она при этом делала неподвижное лицо с остановившимися стеклянными глазами.

И медленно надвигалась на меня.

Неподвижное лицо—маска с остановившимися глазами. Отсутствие **живого** лица!

И медленное накатывание — медленное в своей зловещей неумолимости.

Товарный поезд тоже медленно наезжал, не мигая глазком фонарика на тупом рыле последнего вагона.

Так же тупорыла «свинья» с темным прорезом в шлемах вместо живого глаза!

2. **Первое...** воплощение этого ощущения тупой сокрушительной неумолимости—**в немом кино.**

Одесская лестница («Потемкин»).

Сапоги солдат.

Безлики («машиниста» не видно!).

Очень отдаленно предчувствие цвета: сапоги **черные**

и блестящие (специально начищали. Есть даже фото того, как это делается!).

Предчувствие музыки—неумолимость ритма в монтаже.

То же в образах звукового кино...».

Далее Эйзенштейн анализирует с этой точки зрения решение образа псов-рыцарей в «Александре Невском», цветовой замысел своего написанного вчерне сценария о Пушкине, «Ивана Грозного» и намечает принципы образного решения цвета в сценарии о Москве. Эта обширная, насыщенная интереснейшими сопоставлениями и наметками разработка дает представление о том, как органично связаны впечатления жизни, идейная концепция будущего фильма с его композиционным построением, цветовым и музыкальным решениями.

Приведем отрывочные дневниковые записи, характеризующие план Эйзенштейна:

«... А вещью такою, превзойдя «Пушкина», могла бы быть именно «Москва 800»...Здесь цвет работает всем спектром-радугой, сперва отдельными гаммами составляющих ее цветов.

Затем радужностью целого—наше сегодня и наше завтра.



С. ЭЙЗЕНШТЕЙН И Э. ТИССЭ В ДЕНЬ ПРЕМЬЕРЫ «БРОНЕНОСЦА «ПОТЕМКИНА» (1925)

А роковая тема черного должна идти как тема черноты темных сил... раздавленных в конце фейерверком нашей славы».

Далее Эйзенштейн отмечает, что «тут надо много думать над контрапунктом», но вместе с тем набрасывает возможную тематическую и цветовую композицию в такой последовательности:

«1. Где-то земля—проблема борьбы за землю: Как **своя земля**—не отдадим (и м. б. как соц. борьба вокруг земли)—зеленая.

2. Вода (синяя)—Московское море, как океан благополучий, развивающихся в напоре нарастающих пятилеток.

3. (Красное)—пожар 1812 года и Красная Армия в 1941—45 гг.—огонь. Кремлевские звезды.

Вероятнее всего, схема такова:

Красные и черные силы

в борьбе, сквозь века, отмечающиеся спектральными тонами...».

Здесь намечается программа режиссерского воплощения замысла, вплоть до деталей всей многосложной конструкции картины. Такой принцип обобщенного анализа, сплавляющего сценарный и постановочный образы фильма, Эйзенштейн осуществлял и в других случаях.

Так, например, формировался и замысел фильма о Пушкине. Эйзенштейн был одним из глубоких исследователей его творчества и жизни. В статье о монтаже он анализирует «Полтавский бой», ищет кинематографический эквивалент мощным пушкинским образам. В беседах и лекциях во ВГИКе он постоянно возвращается к прозаическим и стихотворным текстам Пушкина, раскрывая лабораторию его творчества. Сохранившееся в архиве «Сценарное и зрительно-цветовое режессерское решению темы» (одна из частных разработок фильма о Пушкине) относится к марту 1940 г. Работу свою режиссер не закончил, так как, по его мнению, «для съемки цветового фильма мы оказались технически еще не готовыми», и приступил к собиранию материала к фильму об Иване Грозном. Но и фрагменты будущего режиссерского сценария о Пушкине свидетельствуют о творческом темпераменте художника, ищущего точное, кинематографически выразительное раскрытие больших философских мыслей. С Эйзенштейном можно соглашаться или не соглашаться по поводу той или иной трактовки темы (это предмет особого рассмотрения), но неоспоримо одно: авторская идея сразу же отливалась в определенную пластическую форму. Как часто цветовая характеристика картины намечается **после** принятия литературного сценария, иногда—на съемочной площадке, как некая иллюстрация к литературному образу! Прямое следствие такого метода работы—неорганичность цвета, случайность колористического решения фильма, откровенный дилетантизм в подходе к изобразительному, зрелищному элементу кинопроизведения. Эйзенштейну все это было чуждо. Он был непримиримым врагом формального, внешнего отношения к изобразительным средствам.

В разработке сценария о Пушкине он пишет: «**Образы биографии родились цветовыми представлениями**». Эта запись была выражением внутреннего состояния мастера в момент отыскания решения новой задачи. Иначе работать Эйзенштейн не мог.

Намечая план воплощения нового замысла, Эйзенштейн всегда сопоставлял найденное с накопленным кинематографическим опытом. Он чувствовал себя бойцом, который должен понимать «свой маневр», свое место в генеральных стратегических замыслах советской кинематографии.

В 1939 году Эйзенштейн задумал фильм о Фрунзе. В сохранившемся наброске наряду с характеристикой общей задачи будущего произведения намечаются линии, связывающие новый фильм с тем, что уже сделано нашей кинематографией для воссоздания на экране героики гражданской войны. И сразу же Эйзенштейн намечает то НОВОЕ, что он должен сказать своим фильмом.

Это НОВОЕ продолжало линию творческого освоения действительности, которая была генеральной для Эйзенштейна. В тридцатые годы, в отличие от многих своих прежних замыслов, он стремился к эпическим обобщениям через человека, через индивидуальную судьбу, путем осмысливания и тщательного сюжетного анализа частностей, из которых складывается образ эпохи.

Эйзенштейн считал «Чапаева» величайшим достижением кинематографа. Но, задумывая свой фильм о гражданской войне, он не повторяет пройденного. Он стремится противостоять неверной тенденции, возникшей, по его мнению, после «Чапаева».

Он пишет (цитируется по документу, хранящемуся в архиве Эйзенштейна):

«Пять лет (с «Чапаева») занимались тем, что героику гражданской войны (и вообще) снимали с пьедестала. «Одомашнивали» гражданскую войну: «разукрупняли» ее.

«Перекоп» (так предполагалось назвать фильм о Фрунзе.—*И. В.*) **должен поставить снова на постамент величие гражданской войны.**

Это решение растет из образа Фрунзе...— и Перекопа. Он—великий Стратег, а не эксцентрик.

Он—борьба гигантов (под Перекопом).

Это—Чермное море. Это—пирамиды.

Это—«тридцать веков будут взирать на нас»...

Торопливо написанные строчки для себя, не для печати. Но именно «для себя» тема уже в черновом наброске сливается с образом будущего фильма, и наметка характера полемизирует с тем, что, по мнению автора, кинематограф выразил неполно или неверно...

Как в «Мексике», в «Ферганском канале», в «Москве», в «Пушкине», так в «Перекопе» и других планах и набросках Эйзенштейн ищет «ключ», позволяющий уже на стадии замысла соединять тему с образом, намечать могучие характеры, говорить о действительности «весомо, грубо, зримо», намечать кинематографический язык и стиль фильма.

И главное—предвидеть, что сможет художник сказать нового человеку и человечеству.

Пушкин.

Дуэль: blanc et noir и красное кровавое пятно заходящего зимнего солнца.

В него, в солнце мчат кони тело умирающего поэта в последнем куске.

Ветви пожалуй к концу давать заиндевелыми. Noir, gris, blanc.

NB. Probably artificially made.

Very typical for St Petersbourg winter evenings

НАБРОСКИ С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА К ЗАМЫСЛУ СЦЕНАРИЯ „ЛЮБОВЬ ПОЭТА" („ПУШКИН")

Рисунки к сцене дуэли. Надпись гласит:

Пушкин.

Дуэль: белое и черное (*франц.*) и красное кровавое пятно заходящего зимнего солнца.

В него, в солнце мчат кони тело умирающего поэта в последнем куске.

Ветви пожалуй к концу давать заиндевелыми. Черное, серое, белое (*франц.*)

NB. Вероятно искусственно сделанные [ветви].

Очень типично для зимних вечеров в Санкт-Петербурге (*англ.*)

На обороте — рисунки к сцене бала. Надпись гласит:

Пушкин.

Лестница бала-маскарада

Зеркала (*англ.*)

Пушкин

Лестница бала-маскарада

mirrors.

Ю. Красовский

ПИСЬМА С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНУ

Переписка С. М. Эйзенштейна, находящаяся в его личном архиве, ныне сосредоточенном в основном в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР, представляет богатейший документальный источник как для характеристики творческого облика выдающегося советского кинорежиссера, так и для характеристики его корреспондентов, их отношения к С. М. Эйзенштейну, для понимания общей картины развития советской культуры первого тридцатилетия.

Необходимо отметить, что архив С. М. Эйзенштейна является одним из самых больших по своему объему, исключительным по многообразию и составу входящих в него документов. Достаточно указать, что писем к С. М. Эйзенштейну насчитывается в его архиве несколько тысяч.

В архиве С. М. Эйзенштейна мы, конечно, найдем письма всех наиболее крупных представителей советской кинематографии: кинорежиссеров, кинодраматургов, кинооператоров и т. д. Можно назвать имена **В. И. Пудовкина, А. П. Довженко, Г. В. Александрова, Ф. М. Эрмлера, С. И. Юткевича, Л. В. Кулешова, Э. И. Шуб, А. Н. Москвина, Э. К. Тиссэ, Г. М. Козинцева, Л. В. Косматова, Н. А. Зархи** и многих других. Здесь встречаются и имена крупных деятелей советского театра: **Н. П. Охлопкова, Ю. А. Завадского, И. Н. Берсенева, Г. С. Улановой, С. Г. Бирман, Н. К. Черкасова, М. М. Штрауха, Р. Н. Симонова, А. М. Бучмы, М. М. Названова, С. А. Самосуда** и других; из писателей—корреспондентов С. М. Эйзенштейна следует прежде всего назвать **А. А. Фадеева, В. В. Вишневского, П. А. Павленко, И. Г. Эренбурга, В. Б. Шкловского, В. А. Луговского, А. К. Виноградова. С. С. Прокофьев и Д. Д. Шостакович** представляют музыку, **А. А. Щусев**—архитектуру, **А. В. Лентулов**—живопись, **В. И. Мухина**—скульптуру, **А. Е. Ферсман** и **П. Л. Капица**—науку.

Необходимо указать на исключительное разнообразие тематики эйзенштейновской переписки. С. М. Эйзенштейн, как известно, был человеком очень разносторонним в своих интересах, человеком широчайшего культурного диапазона. И это с особенной рельефностью отражается в письмах его корреспондентов. В них обсуждаются вопросы и кинематографии, и театрального строительства, и взаимоотношений кино, музыки и литературы, и различные вопросы философии и эстетики. Все это очень интересовало С. М. Эйзенштейна, интересовало его творчески, в плане живого развития новой, советской культуры.

Одна из основных тем, которая проходит красной нитью через всю его переписку,—это вопрос становления и развития советской кинематографии, работа его самого и группы наиболее близких ему мастеров над созданием фильмов «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Александр Невский», «Иван Грозный». Это нашло наибольшее отражение в многочисленных письмах Г. В. Александрова, Э. К. Тиссэ, М. М. Штрауха (более 80 писем за 1923—1948 гг.). Другие вопросы развития советской кинематографии находят свое отражение в письмах А. П. Довженко, Г. М. Козинцева, Ф. М. Эрмлера, В. И. Пудовкина, С. И. Юткевича, И. З. Трауберга, Л. В. Кулешова; тут речь идет о новых советских фильмах, о работе с актерами, о проблемах звукового кино. Так, например, А. П. Довженко в своих письмах 1930 года из Берлина пишет о развитии звукового кино на Западе и задачах советских кинематографистов, о новых возможностях в этой области, делится своими впечатлениями о поездке в Париж и своими предположениями о путешествии в Америку. В телеграмме по поводу выхода на экраны «Ивана Грозного» **А. П. Довженко** пишет:

«Поздравляю тебя от всей души. Прогреми Грозный Иван громом и заблистай молниями на весь мир».

Надо отметить, что театральные темы находят большое отражение в обозреваемых письмах, так как С. М. Эйзенштейн, выступивший в качестве театрального режиссера и художника в двадцатые годы, и позднее неоднократно входил в соприкосновение с театром. Так, в архиве С. М. Эйзенштейна сохранилась записка к нему М. Залка (в 1926 году бывшего директором Театра Революции), в которой он предлагает С. М. Эйзенштейну постановку пьесы в сезоне 1926/27 года. Проекты привлечения Эйзенштейна в Театр Революции возникали и позднее. Так, из письма М. И. Бабановой от 1934 года мы узнаем о ее «огромном желании работать» с С. М. Эйзен-

штейном в пьесах, которые он будет ставить в театре. О своем желании работать с ним, об огромной пользе совместной творческой работы пишут С. М. Эйзенштейну многие выдающиеся советские актеры. Интересно указать, что при постановке «Ивана Грозного» возник проект привлечения к работе в фильме **Г. С. Улановой**; к сожалению, С. М. Эйзенштейну осуществить это не удалось. Сохранилась ответная телеграмма Г. С. Улановой из Перми в Алма-Ату: **«Огорчена дальностью городов. На работу не теряю надежды. [Хочу] творческой встречи».**

Музыка всегда интересовала С. М. Эйзенштейна, но особенно много места она стала занимать в его переписке в связи с возникновением звукового кино. И тут мы должны назвать одно большое имя— **С. С. Прокофьев**. Творческое содружество С. М. Эйзенштейна с С. С. Прокофьевым дало блестящие результаты. После совместной работы над «Александром Невским» С. М. Эйзенштейн хотел привлечь С. С. Прокофьева к написанию музыки к фильму о Большом Ферганском канале, который он предполагал ставить в 1939 году. В своем письме от 30 июля 1939 года С. С. Прокофьев писал, что, прочтя письмо С. М. Эйзенштейна о предполагаемой работе над фильмом, **«расстроился, т. к., по-видимому, удовольствие поработать с тобой на этот раз не про меня писано. Я сейчас по уши в опере, которую уже начали разучивать. Как кончу, начнутся репетиции, а параллельно—постановка «Ромео и Джульетты» в Ленинграде с приездом Ленинградской труппы в Москву. Взять такую большую тему, как твою, невозможно—трудно раздвоиться, мысли не там».**

Дальше в этом письме С. С. Прокофьев пишет о роли музыки в кино: **«Ты не удивляйся, что я переключился на оперу. Я продолжаю считать кино самым современным искусством, но именно из-за его новизны у нас еще не приучились расценивать составные части и считают музыку чем-то сбоку припека, особенного внимания не заслуживающим. А между тем, чтобы написать такую вещь, как «пески и воды», надо вложить в них очень много. Вот почему я и взялся по старинке за оперу, где за музыкой уже признано должное место: дело вернее».**

Сообщая, что постановка его оперы «Война и мир» В. Э. Мейерхольдом не состоялась, С. С. Прокофьев пишет: **«Первая мысль была кинуться к твоим стопам и просить тебя взять на себя ее постановку. Театр очень приветствовал мою мысль, но ты был в Азии с перспективами долгой занятости—и мечту пришлось оставить... Мы в непродолжительном времени встретимся, будь то в фильме или же в опере—я как-то apriori верю в Эйзенштейна—оперного режиссера».**

С. С. Прокофьев оказался пророком. Через год, в 1940 году, С. М. Эйзенштейн ставил в Большом театре вагнеровские «Валькирии». Творческая встреча С. М. Эйзенштейна и С. С. Прокофьева в «Александре Невском» сдружила их, и С. С. Прокофьев охотно откликнулся на предложение работать над «Иваном Грозным». В письме к С. М. Эйзенштейну от 29 марта 1942 года он писал: **«...я дописываю последние акты «Войны и мира» и, следовательно, в ближайшее время имею возможность подпасть под твое иго... С нежностью «смотрю вперед» на нашу совместную работу и крепко обнимаю тебя».**

Литературные связи С. М. Эйзенштейна находят значительное отражение в его переписке. И это понятно прежде всего потому, что С. М. Эйзенштейн сам был выдающимся публицистом, писателем, кинодраматургом, а также потому, что он постоянно искал хороший литературный материал для своих постановок. В этом отношении достаточно указать на его долголетнее (хотя и не давшее реальных результатов) содружество с Вс. Вишневским, на его работу с П. А. Павленко над «Александром Невским», на попытки привлечения Л. М. Леонова к постановке «Ивана Грозного» (о чем свидетельствуют два письма Л. М. Леонова 1942 года).

В то же время, как видно из документов архива, многие писатели обращались к С. М. Эйзенштейну с предложением тем для кинофильмов. Так, например, А. К. Виноградов в 1932 году предложил С. М. Эйзенштейну экранизировать его роман «Черный консул». Н. А. Зархи в 1929 году писал ему о своем сценарии на фантастическую тему, академик А. Е. Ферсман в 1940 году высказал пожелание о постановке фильма о М. В. Ломоносове.

Писатели охотно, горячо откликались на предложения С. М. Эйзенштейна о совместной работе. **П. А. Павленко** в письме от 2 февраля 1938 года писал: **«Главное—это нам с Вами не слишком медлить. Чувствую, что такое настроение у Вас есть, а? Если это верно—становлюсь на колени и умоляю: не слишком затягивайте! Будем торопиться—один из факторов успеха в этом!»**

В. А. Луговской—автор песенных текстов к «Ивану Грозному»—в своем письме от 12 июня 1942 года писал: **«Произведение это Ваше поистине замечательно, а те дни, которые я провел в Вашей комнате, одни из самых лучших в моей жизни».**

И. Г. Эренбург в одном из писем к С. М. Эйзенштейну обронил фразу: **«Моей мечтой было бы сделать фильм с Вами».** Об этом же, собственно говоря, писал и **А. А. Фадеев** в своем письме от 22 августа 1933 года. В нем А. А. Фадеев давал высокую оценку творческой деятельности С. М. Эйзенштейна. В другом письме А. А. Фадеева—от 16 января 1935 года—имеется очень любопытная оценка «Чапаева»:

«Видел «Чапаева». Картина мне очень понравилась. По прессе, правда, выходит, что она точно с

неба свалилась, но это не верно. В ней много от Вас (эпизод с психической атакой целиком Ваш) и многое от Пудовкина (рисунок самого Чапаева пудовкинский). Но никакого эклектизма я не почувствовал,— следовательно, это закономерное движение вперед».

Тридцать семь писем В. В. Вишневского к С. М. Эйзенштейну—одна из наиболее интересных и содержательных частей эпистолярного архива С. М. Эйзенштейна. В этих письмах мы встречаем развернутую оценку эйзенштейновских фильмов, как очень положительную, так и резко критическую, когда идет речь о «Бежине луге» или второй серии «Иван Грозного». В дни, когда С. М. Эйзенштейн находился на некотором перепутье, **В. В. Вишневский** 24 мая 1937 года писал ему:

«Я думаю, что Вы из поколения бойцов. У Вас хватит сил переломить и выбросить все, что Вам мешало внутри. Трудно, но надо. Вы дали ряд поисков, преодолений и пр. в 4—5 работах. Это были концентрированные конфликты: тут и полемика, и поиски, и ирония, и открытия... Это было сильно, серьезно, породило целую полосу в кино. Теперь во что бы то ни стало нужна новая полоса: нахождения, утверждения».

Писатель с увлечением пишет о возможной постановке фильма «Мы—русский народ» выдвигает идею фильма об испанских событиях, шлет материалы о Фрунзе и Перекопе—все эти предложения, к сожалению, не были осуществлены; он принимает очень близко к сердцу работу С. М. Эйзенштейна над новыми фильмами. Так, например, в письме от 1 декабря 1937 года дает развернутую наметку будущего фильма об Александре Невском, в позднейших письмах сообщает исторические сведения об Иване Грозном и т. п. Переписка В. В. Вишневского и С. М. Эйзенштейна еще ждет своего исследования и своей полной публикации.

Как известно, творческая деятельность Эйзенштейна еще при его жизни получила самое широкое признание нашей советской общественности, представителей различных видов советского искусства. Свидетельством этого являются многочисленные поздравительные письма, телеграммы по поводу награждения орденами, присуждения Сталинских премий. В числе поздравлявших можно отметить и артистов театра (Хмелев), и композиторов (Шостакович), и музыкантов-исполнителей (Гилельс), и писателей (Евгений Петров), и, конечно, деятелей советского кино. Имеется поздравительная телеграмма **Вл. И. Немировича-Данченко** и дарственная надпись **В. Э. Мейерхольда** С. М. Эйзенштейну на своем фото: **«Горжусь учеником, уже ставшим мастером. Люблю мастера, уже создавшего школу. Этому ученику, этому мастеру — С. Эйзенштейну—мое поклонение. 22 июня 1936 г.».**

С. М. Эйзенштейн стал известен Западу значительно раньше своей поездки в Европу и Америку. Его имя обессмертил «Броненосец «Потемкин».

Каждый новый эйзенштейновский фильм воспринимался на Западе как новое слово советской кинематографии, вызывая восторженные отзывы многих выдающихся прогрессивных деятелей западной культуры. **Эрнст Толлер** в своем письме от 3 мая 1926 года горячо благодарил С. М. Эйзенштейна за фильм «Броненосец «Потемкин», который он называл **«лучшим в богатейшей сокровищнице мирового искусства». Анри Барбюса** в фильме «Старое и новое» привлекла **«патетическая панорама коллективизации»** (письмо от 5 марта 1929 года).

Много откликов получил «Иван Грозный». Известие о постановке этого фильма вызывало большие ожидания и на Западе. **Александр Корда** писал в 1943 году С. М. Эйзенштейну:

«С большим интересом я прочел о Вашей работе над «Иваном Грозным»... Мы жаждем увидеть этот фильм. Я уверен, что это будет великая картина и она будет ценным дополнением к тем замечательным работам, которые Вы уже сделали».

Лион Фейхтвангер в своем письме от 18 октября 1945 года писал:

«Фильм мы здесь видели дважды. Должно быть, стоило огромных усилий—его сделать. Но усилия даром не пропали».

Самую высокую оценку «Ивану Грозному» дал **Чарльз Чаплин** в телеграмме, посланной С. М. Эйзенштейну.

Тесные связи были установлены Эйзенштейном с французскими писателями, художниками, кинематографистами. Среди французских корреспондентов С. М. Эйзенштейна можно назвать **Анри Барбюса, Леона Муссинака, Абеля Ганса, Ж. Кокто, Ф. Леже** и других. Семь писем А. Барбюса за 1928—1933 годы говорят о встречах с С. М. Эйзенштейном в Москве и Париже, о дружеских чувствах выдающегося французского писателя к советскому кинорежиссеру, о высокой оценке им его фильмов. В двадцать одном письме Л. Муссинака за 1928—1946 годы содержатся сведения о демонстрации советских фильмов во Франции, о переводах эйзенштейновских статей, об укреплении франко-советских культурных отношений.

Абель Ганс в своем письме от 18 марта 1930 года приглашает С. М. Эйзенштейна приехать в его студию: **«когда вы хотите, это всегда будет мне приятно».**

Из этого письма видно, что Ганс принимал деятельное участие в хлопотах о продлении пребывания С. М. Эйзенштейна во Франции, когда его высылали оттуда по требованию полиции.

В числе корреспондентов С. М. Эйзенштейна

имеются и многие выдающиеся деятели германской культуры.

Л. Фейхтвангер в письме от 6 марта 1937 года сообщает, что посылает С. М. Эйзенштейну свой роман «Лже-Нерон»: **«я знаю, что Вы им заинтересовались».** (И действительно, в архиве С. М. Эйзенштейна находятся черновые наброски и рисунки к предполагаемой постановке фильма на эту тему.)

С. Цвейг начинает свое письмо от 18 декабря 1928 года словами:

«Никто не помнит Вас больше меня, и Вы должны были об этом услышать—так часто я говорил о Вас и с такой любовью. Краткое упоминание о Вас Вы найдете в моей небольшой статье, но я хотел бы написать и настоящую книгу о России. С этой целью хотел бы совершить обстоятельную поездку от Волги до Тифлиса... Я страстно думаю о приезде в Россию».

Гордон Крэг, Александр Корда, Айвор Монтегю—вот наиболее известные английские имена в переписке С. М. Эйзенштейна. Пятьдесят писем А. Монтегю за 1929—1946 годы касаются самых разнообразных вопросов кинематографии, театра, общественной жизни.

Из двух писем Гордона Крэга наиболее интересным и колоритным является письмо от 18 декабря 1935 года из Генуи, в котором старейший английский режиссер писал:

«Дорогой Сергей Эйзенштейн! Какую огромную радость я испытал, когда пришло Ваше письмо... Я выходил из ворот, письмо лежало на дорожке среди деревьев и кустов. Я поднял его и на ходу прочитал. Итальянские почтальоны, очевидно, знают правильный способ, каким нужно доставлять письма от Эйзенштейна. Я нахожусь в Генуе с июня—слишком долго—моя белая борода скоро дорастет до земли. Я прочел в газете, что на берегу Черного моря создается центр кинематографии. Вы должны быть там? Полагаю, что да. Видели ли Вы мою короткую статью о моем визите в Москву, в которой я пишу о Вас в трех словах—солидно, без всякой шумихи? Я сейчас пытаюсь написать еще одну книгу: русский театр—итальянский театр. Но дело идет медленно. Я хочу снова поехать в Россию, увидеть работу в Ленинграде, в деревне, на Черном море. Но возможно ли это? Мне было бы очень приятно, если бы это можно было устроить».

В другом своем письме от 5 декабря 1936 года из Парижа Г. Крэг пишет о великом английском актере Ирвинге, в то же время очень резко отзываясь о современном английском театре. Он зовет С. М. Эйзенштейна приехать в Париж, где **«Вы забудете, что Вам 40 лет и что мне 180 и мы будем думать только о великих молодых художниках или артистах, которых уже нет... А маленькие неизвестные книжные лавчонки здесь лучше, чем знаменитые магазины...».**

Пребывание С. М. Эйзенштейна в Америке позволило ему установить деловые и дружеские связи со многими деятелями американского кино, театра и литературы, не прерывавшиеся и после возвращения в СССР. С одними, как, например, с **Уолтом Диснеем**, судя по его письму от 11 апреля 1935 года, это были чисто деловые и корректно-вежливые взаимоотношения. (У. Дисней благодарит за высокую оценку его фильмов, «за ваш интерес к нашей продукции».) С другими, как, например, с **Ч. Чаплиным и Полем Робсоном**,—горячая, полная взаимного уважения дружба. С Теодором Драйзером С. М. Эйзенштейна связывала совместная творческая работа. Кроме помещаемой ниже телеграммы Ч. Чаплина об «Иване Грозном» в архиве С. М. Эйзенштейна сохранилась еще одна телеграмма, посланная Ч. Чаплиным на имя С. М. Эйзенштейна в ответ на поздравление его советскими кинематографистами с 50-летием (текст поздравления был составлен С. М. Эйзенштейном). Вот текст чаплинской телеграммы: **«Благодарю вас за вашу добрую память. Ваше внимание к моей работе делает меня исключительно гордым и очень счастливым. Наилучшие пожелания советскому кино и подписавшим».**

С Т. Драйзером С. М. Эйзенштейн впервые встретился еще в Москве в октябре 1927 года; в Америке они возобновили знакомство. Как известно, С. М. Эйзенштейн предполагал поставить «Американскую трагедию» Т. Драйзера, и последний горячо поддерживал его план инсценировки. Однако американские продюсеры из «Парамоунта» не согласились с трактовкой С. М. Эйзенштейна и не дали ему поставить этот фильм. И Т. Драйзер не смог этому противодействовать. В одном из своих писем к С. М. Эйзенштейну (а их сохранилось в архиве три) Т. Драйзер с грустью и возмущением писал:

«Больше всего меня огорчил их отказ дать Вам постановку картины. Меня устраивало, что у «Парамоунта» нет никого, кто бы мог ее сделать так же хорошо, как Вы. Меня привел в ярость их узкопрактический и коммерческий подход, при помощи которого они вышвырнули этот Ваш оригинальный план». В конце письма Т. Драйзер писал: **«Как Вы думаете, могут ли когда-нибудь в России экранизировать «Американскую трагедию»? Мне бы этого хотелось. Во всяком случае, я хочу, чтобы Вы знали, что я с величайшим восхищением отношусь к Вам и Вашей работе и что я надеюсь, что придет время, когда какая-нибудь из моих работ не только попадет в Ваши руки, но что Вы будете иметь возможность осуществить ее постановку».**

С именем Э. Синклера связана попытка С. М. Эйзенштейна поставить фильм о Мексике. В двадцати письмах Э. Синклера, находящихся в архиве С. М. Эйзенштейна, много места уделено этому вопросу.

Еще один писатель хотел вступить в творческий контакт с С. М. Эйзенштейном. Речь идет о **Луиджи Пиранделло.** Имеется его письмо из Рима от 4 июня 1932 года, в котором он кратко рассказывает о своем сценарии из жизни итальянских рабочих и просит сообщить, не возьмется ли С. М. Эйзенштейн поставить этот фильм. Такая постановка, как мы знаем, не состоялась.

С. М. Эйзенштейн пользовался большим авторитетом и уважением у деятелей искусств Запада. К нему обращались не только с выражением своего восхищения, но и за помощью как творческой, так и всякой другой. Здесь стóит остановиться на письмах Александра Корда, в которых речь идет об его фильме «Война и мир». Задумав эту постановку в 1943 году, А. Корда обратился за помощью к С.М. Эйзенштейну и В. И. Пудовкину, которые совместно составили план, разработку основных принципов сценария по роману Л. Н. Толстого и выслали его в Англию. В публикуемом ниже письме А. Корда подробно говорит о своей работе над фильмом. В последующем письме он пишет:

«Я не хотел бы начать картину до тех пор, пока я не получу возможность поехать в Россию, особенно потому, что я очень бы хотел поговорить с Вами, и, может быть, даже снять натуру в России. Я чувствую, что невозможно воссоздать атмосферу этой картины без помощи из России». К сожалению, разработка «Войны и мира», сделанная С. М. Эйзенштейном и В. И. Пудовкиным, нам неизвестна.

Из сохранившихся писем **Р. Флаэрти** к С. М. Эйзенштейну видно, что последний настойчиво советовал Р. Флаэрти приехать в Советский Союз, для того чтобы снимать фильмы из жизни народов СССР, и что Р. Флаэрти был склонен это сделать.

С. М. Эйзенштейн, как известно, был человеком не замыкающимся в узкие рамки своей профессии, он был энциклопедистом в полном смысле этого слова. Он глубоко понимал и литературу, и искусство, и науку, и культуру самых разнообразных эпох и национальностей. Поэтому так высоко его ценили и представители самых различных профессий.

Знаменитый автор «теории относительности» А. Эйнштейн был восторженным поклонником советского кинорежиссера. В своем письме от 24 января 1931 года Э. Синклер сообщает С. М. Эйзенштейну, что на просмотре материала эйзенштейновского фильма о Мексике «присутствовал профессор Эйнштейн и был восхищен Вашими кадрами. Он, сидя рядом со мной, ежеминутно восклицал: Превосходно! Замечательно!» В архиве С. М. Эйзенштейна сохранилась фотография выдающегося физика с его надписью: **«Эйзенштейну—необыкновенно талантливому художнику».**

Самые дружеские чувства питал к С. М. Эйзенштейну великий китайский актер **Мэй Лань-фан.** В своем письме от 2 апреля 1935 года он писал:

«Дорогой м-р Эйзенштейн. Разрешите прежде всего выразить нашу благодарность за Вашу любезную помощь и признательность за Ваше отношение к китайскому театральному искусству. Мы счастливы, что в Москве остались у нас друзья. Да продлится эта дружба!»

Многочисленные высказывания советских и зарубежных деятелей культуры о С. М. Эйзенштейне— яркое свидетельство мирового признания творчества советского художника-новатора, его заслуг в развитии киноискусства.

От А. ФАДЕЕВА

Дорогой Сергей Михайлович!

Я очень жалею, что мне не удалось до Вашего отъезда ближе познакомиться с Вами и поговорить с Вами о Вашей работе в кино, которую я оцениваю исключительно высоко.

У меня создалось впечатление, может быть, неправильное, что на Ваше творческое самочувствие влияют толки и пересуды кинематографических и околокинематографических людей о том, что вот, дескать, Эйзенштейн «замолчал», «новых картин не дает» и т. п.

Мне кажется, что Вы должны совершенно спокойно относиться к подобным разговорам, ибо, как мне известно, все эти годы Вы не прекращали своей работы, которая у такого крупного мастера, как Вы, связана с постоянными поисками нового. А в таких случаях (не мне Вам говорить) не всегда сразу дается в работе то, что нужно. Здесь важно только, по-моему, не поддаться голой форме, которая, ежели с ней экспериментируешь, начинает довлеть сама по себе и превращаться в тормоз.

Сейчас меня очень интересует задуманная Вами новая работа о Москве. Я не могу сказать Вам, с какой радостью я принял бы участие в этой работе, ибо не сомневаюсь, что это очень много дало бы мне именно потому, что тот путь, которым я иду в области литературы, очень мало сходен с тем путем, которым Вы идете в кино. Мне хотелось бы как-то поближе связаться с Вами. Мне говорили, что Вы не прочь были бы поработать с писателем. Я посоветовал бы Вам связаться с Павленко. Он писатель безусловно талантливый и в работе человек организованный, а главное—умный. В такой совместной работе важно, чтобы писатель, работающий с тем или иным режиссером, мысленно мог «переходить» на его творческие позиции, для того чтобы помочь ему осуществить замысел в соответствии с *его* индивидуальностью. В этом отношении я мог бы быть Вам хорошим помощником, но, к сожалению, собственная литературная работа и работа совместно с Довженко, которая меня очень увлекает, лишает меня этой возможности. Однако, если бы Вы привлекли меня в каком-то отношении к работе над сценарием и вообще познакомили бы меня с Вашей работой, я был бы Вам глубоко благодарен.

Мне хочется еще раз сказать Вам о том, что Вы исключительно много дали для советской и мировой кинематографии и, несомненно, дадите еще больше. Поэтому Вы должны бодрее смотреть на вещи.

Крепко, крепко жму Вам руку.

22/VIII—1933 г.

Ал. Фадеев

Публикуемое письмо А. А. Фадеева является его первым по времени письмом к С. М. Эйзенштейну. В архиве С. М. Эйзенштейна сохранились еще шесть писем А. А. Фадеева за 1945—1946 годы. Работа с А. П. Довженко, о которой А. А. Фадеев пишет в письме, относится к постановке фильма «Аэроград».

От Вс. ВИШНЕВСКОГО

Привет, Сергей Михайлович!

Сегодня два раза возвращался к мысли о Вас. Отнес Вашу анкету, оставленную у меня, в ССП. Вечером внимательно прочитал две стенограммы дискуссии в ГИКе по «Бежину лугу». Сделал кое-какие выписки для себя.

Мыслей, впечатлений, ощущений в последний год невероятно много. Как-то заново и заново просматриваешь целые исторические циклы.

О Вас, Вашей работе. Сегодня как раз т. Февральский принес новый том Маяковского—«Кино»: сценарии, речи, замыслы и пр. Там и фото: Маяковский, Вы и др. Перечитал ряд отрывков, дискуссий... И целый день, ко всему, думал и о своей работе, о своих будущих вещах.

Вспомнил наш разговор о создании полной всемирной истории искусств. Перечитал Вашу программу для режиссерского факультета. По сути дела, это не программа вуза, а соображения и требования по всему объему: это некое «кредо». Для вузовцев, понятно, это трудновато.

Но внутреннее стремление к синтезу, к раскрытию тайн искусства само по себе глубоко органично, целеустремленно. Мне кажется, что Вам надо работать в этом направлении, держа контакт с серьезными работниками. Одному тут сделать большие разработки трудно.

Я думаю, что многое нам нужно изучать прямо сызнова. Я уверен, что надо искать новых решений и ответов, расчленяя различные эпохи и объекты. Мне кажется, что наиболее верные решения лежат в проникновении в область современных, наиболее прогрессивных «супер»-логических форм мысли, в область неограниченного дерзания человеческого духа. Сущность времени, революции—в неограниченном дерзании, вызове, в предельном упорстве и убежденности. Отсюда неизбежная сокрушительная борьба, пересмотр старых форм мышления, логики, рефлексов и пр. Уже видны разительнейшие сдвиги: детям уже трудно объяснять про эксплуатацию, бывшие формы собственности, старое право и пр. Уже есть небывалые формы мысли.

Материалистическое понимание мира со временем сотрет в порошок остаточные, атавистические и пр. формы. Это закон. На путях преодоления старых форм и лежат наши возможности.

Я задумываюсь: откуда у Вас натиск мифологических и пр. форм? Пожалуй, от желания съесть их, переварить. Иронические подтексты кое-где видны... Но это преодоление затяжное и крайне мучительное у Вас. Впрочем, я проверяю: я лет семь, восемь писал прозу («Война»), сам искал и преодолевал. Была отдушина, что-то варилось, бродило, были эксперименты, пробы... Правда, прозу свою я почти не печатал. Я инстинктом понял, что этот лабораторный процесс не надо показывать. Дать надо *найденное*, результаты. У Вас, в силу Вашей профессии, лабораторная работа—это съемки, режиссура, монтаж... Получается сложнее... Поиск по истории всего искусства превращается в программу ГИКа. Хотя ясно, что сами Вы лет 19-ти, 20-ти по такой программе не учились бы, а шли бы более постепенным путем...

Процесс создания нового таится в недрах СССР—России и братских народов. Вот здесь, в анализе истории, в анализе национального и социального типа и надо искать ответов. Надо раскрывать взаимовлияние Запада—России и Востока. Надо ко всем чертям бросать остатки «скифских» теорий, стихийности и пр. За двадцать лет создано колоссальное государство, новая цивилизация. Рожден свой стиль, который в искусстве передан еще в минимальной степени.

...Идущая ломка колоссальна и абсолютно закономерна. Народ, страна требуют своего, нового. Как все это создать—дело людей искусства. Рушатся теории, системы и пр., возведенные с 1922 по 1930 гг. целой группой различных людей: Мейерхольд, Таиров и др. Эти перемены и крушения частных систем (с их огромными старыми корнями) проходят подчас весьма болезненно, но мы прекрасно знаем, что искусство—право на выражение философии народов!—дело не увеселительное.

Критика молчит, обалдела, растерялась, часто она подслеповата. Но разве мы сами не можем понять хода событий? *Надо идти в народ. Я не боюсь произнести эти слова.* Именно к массам, к их жизни: необозримо огромной, невероятно насыщенной, кипучей. (Это то, что понял Фейхтвангер у нас.) Надо заново изучать русскую историю, литературу, зодчество, живопись, музыку. Надо влезать в архив Октября. Надо год, два сидеть в Институте Ленина и читать, читать и постигать природу партии, ее вождей. Надо идти «шляться» по дорогам страны, на промысла, шахты, стройки. Надо изучать врага...

Я был на Западе... Учет западной рабочей революционной массы нужен. Но и тут наш опыт дает нам преимущества.

Мы видим, как жадно, иногда исступленно ждут от нас на Западе дел, открытий новых вещей. Ждут, но вносят вместе с тем свои **старые** вкусы, требования и пр. Мы прокладывали **свои** пути. Шли под огонь, отметая все банды «критиков», трусов, недоносков... В искусстве мы пойдем этими же путями. Запад докатился до Джойса, Селина, неизлечимой тоски Хемингуэя и пр. Мы должны создать искусство силы, упорства, света, гордости, вызова... Пусть от нас идут открытия, законы и пр. ... У нас есть на это право, есть силы.

Западные субъекты (я беру широко) не знают о России, ее народе, истории и пр. Лет через десять они определенно заметят, что мы их обогнали во всем. Они скиснут со всем своим сервисом и пр.

В народе бродят новые силы. Конституция дает невиданные подъемы энергии. Сейчас сотни будущих мастеров искусства где-то растут. Им лет по 12, лет по 18—20. У них свои вкусы, своя органика.

Полоса серьезная, брать события надо не лично, а широко. Встряска благодатная. Жаль лишь, что литература и пр. отвечают не сразу, туго. Хотя, я думаю, внутренний поворот уже **есть.**

Я думаю, что Вы из поколения бойцов. У Вас хватит сил переломить и выбросить все, что Вам мешало внутренно. Трудно, но надо. Вы дали ряд поисков, преодолений и пр. в 4—5 работах. Это были концентрированные конфликты: тут и полемика, и ирония, и открытия... Это было сильно, серьезно, породило целую полосу в кино. Теперь во что бы то ни стало нужна новая полоса: нахождения, **утверждения.** Внутренне, стилево (и как угодно) картины с противоречиями, оглядами и пр. не отвечают устремленной, властной современности.

По сути, народ требует чистой новой классики. И что нам, говоря грубо,—греки, Ренессанс и пр.,—если в потенции великая революция несет новое! Скептики и пр. спрашивают: а где новая архитектура? Почему витрины безобразны? Почему живопись натуралистична?

В ближайшее время, осадив две-три державы, народ полезет в недра, достанет глины, известки, плитняка, мрамор и пр., снесет 25 миллионов изб и махом (треть века, полвека, век) родит архитектуру. Она появится не из мастерских Щусева или Жолтовского. Боже мой, надо же видеть движение масс!

О живописи—сидят разные парнишки в комнатках. Видели еще мало. Краски плохие. Климат суровый... А люди, исколесившие мир, бывшие в Италии, в Луврах и пр.—требуют: «Please, вынь и положь!» А сколько веков и под какими солнцами вы делали ваше искусство?! Итоги мы подведем хотя бы на половинных сроках...

Какая-то кипящая ясность должна быть в наших мастерах. Движение определено:

надо идти, преодолевая все и вся. Движение несет в себе неизмеримые возможности, они бесконечно выше прежних форм и возможностей. Логика нового мира полнее, насыщеннее...

Вот некоторые мысли. Вчера писал Вам как-то скупо, задумчиво. Знаю и верю, что Эйзенштейн найдет силы для великолепного броска вперед. С фазой полемики, проб, опытов и экспериментов Вы кончили. Надо переходить к новой работе, бить в цель.

Привет.

24/V 1937 г.

Данное письмо написано В. В. Вишневским в тот тяжелый для С. М. Эйзенштейна период, когда он потерпел неудачу с «Бежиным лугом». В 1937—1939 годах В. В. Вишневский строил много планов совместной работы с С. М. Эйзенштейном, в конце концов так и не получивших осуществления. В письмах этих лет В. В. Вишневский подробно анализирует творчество С. М. Эйзенштейна и общее положение в советской кинематографии.

От Н. ПОДВОЙСКОГО

Дорогой Сергей Михайлович!

Поздравляю Вас от всей души с двадцатилетием советского кино, одним из славнейших творцов которого Вы являетесь. «Потемкиным» Вы повернули киноискусство на службу народу, навсегда утвердили величие советского кино. «Октябрем»—отобразили революционную энергию и пафос победивших в Великом Октябрьском социалистическом восстании масс и впервые показали на экране образ величайшего из людей В. И. Ленина. В «Александре Невском» правдиво и ярко запечатлели великий русский народ с его глубокой любовью к Родине, с его силой и удалью.]

Крепко Вас обнимаю и желаю Вам всегда идти впереди победоносных советских кинорежиссеров.

14/II—1940 г. Ваш

С Н. И. Подвойским, активным участником Октябрьской революции, первым Народным комиссаром по военным делам С. М. Эйзенштейн встречался в 1926—1927 годах в связи с работой над фильмом «Октябрь». Н. И. Подвойский оказывал энергичное содействие съемке фильма, был постоянным консультантом С. М. Эйзенштейна.

От А. КОРДА

Мои дорогие коллеги Эйзенштейн и Пудовкин!

Когда я впервые получил вашу трактовку «Войны и мира», я немедленно же написал вам письмо, выражая благодарность за ваш труд и отличные советы, которые вы мне дали. Я только что узнал, что мое письмо затерялось. Я очень сожалею о задержке и надеюсь, что вы сейчас примете выражение моей благодарности.

Я очень много путешествовал между Калифорнией и Лондоном во время войны, и я могу заявить, что работники нашего кинопроизводства здесь и в Америке восхищены замечательной работой русской кинематографии. И это никогда не станет общим местом, т. к. под этим подразумевается огромное восхищение величайшим героизмом вашего народа.

Я всегда испытываю чувство большого страха, какую бы я картину ни делал, но никогда я не чувствовал этого так, как теперь, когда хочу сделать «Войну и мир». Продюсерами и режиссерами картины будут Орсон Уэлес и я. Я не знаю, знакомы ли вам его работы. Это молодой человек 27—28 лет. После очень выдающейся карьеры в театре в качестве продюсера, режиссера и актера он перешел на кинопроизводство, в котором тоже достиг заметных успехов. Он один из выдающихся людей американского кино и театра. Он также будет играть роль Пьера.

Пока он еще в Калифорнии, и, конечно, в наши дни путешествовать очень трудно. Таким образом, начало картины зависит от его приезда сюда.

Уэлес и я очень ценим ваши добрые, мудрые советы, и оба мы чувствуем, что если нам удастся сделать хороший фильм из бессмертного произведения Толстого, то мы будем вашими должниками. Я считаю значительным фактом, что постановка этого фильма будет предпринята и выполнена в Англии британскими артистами и киноработниками с помощью американского режиссера и актера, при использовании советов двух великих русских кинорежиссеров.

Искренне ваш, очень вам признательный [подпись]

5/VI 1943 г.

Два письма выдающегося английского кинорежиссера А. Корда к С. М. Эйзенштейну связаны с попыткой А. Корда поставить фильм по «Войне и миру» Л. Н. Толстого. Орсон Уэлес, о котором он упоминает в публикуемом письме,—крупный американский киноактер.

От МЭЙ ЛАНЬ-ФАНА

Дорогой м-р Эйзенштейн.

Разрешите прежде всего выразить нашу благодарность за Вашу любезную помощь и признательность за Ваше отношение к китайскому театральному искусству. Мы счастливы, что в Москве у нас остались друзья. Да продлится эта дружба!

После двух дней, проведенных в Варшаве, мы приехали сегодня утром в Берлин. А в Лондоне мы будем через неделю. Такие быстрые переезды ужасны. Как только позволит время, мы снова приедем в Европу. И, конечно, мы посетим Вас и всех наших больших друзей в Москве.

С сердечным приветом, искренне Ваш 梅蘭芳

2/IV 1935 г.

С. М. Эйзенштейн познакомился с выдающимся китайским артистом Мэй Лань-фаном во время гастролей последнего в Москве в 1935 году.

От ЧАРЛЬЗА ЧАПЛИНА

«Иван Грозный»—величайший исторический фильм, когда-либо созданный. Его атмосфера великолепна, а красота превосходит все до сих пор виденное в кино. Новогодний привет. Ч. Чаплин.

4/I-1946 г.

От ЛЕОПОЛЬДА СТОКОВСКОГО

Дорогой мистер Эйзенштейн!

Я путешествовал и поэтому только сейчас получил Вашу телеграмму. Конечно, я помню нашу встречу в Мексике. Я только что там опять дирижировал; страна чудесно развивается...

Отдельно высылаю Вам мою книгу, которая написана для миллионов людей, любящих музыку, но мало осведомленных в музыкальных вопросах. Многие из них хотели бы больше знать о музыке, но часто подпадают под влияние предубежденных людей, полагающих, что если они не любят какое-либо музыкальное направление, значит оно плохо и для остальных, или если они любят определенные музыкальные жанры, то все должны любить только их.

Я пытаюсь расширить горизонты понимания величия музыки. Я не уверен, что эта книга Вас заинтересует, потому что Вы зрелый и чрезвычайно передовой художник. Но я надеюсь, что эту книгу переведут на русский язык, потому что на личном опыте во время моего пребывания в России я убедился, что там многие миллионы страстно любят музыку.

Как только кончится война, я поеду в Россию, где надеюсь снова увидеться с Вами. У меня есть идея музыкального фильма, которую я хотел бы с Вами обсудить.

Искренне Ваш

6/X 1943 г.

Речь идет о книге Л. Стоковского «Музыка для всех нас», вышедшей в свет в 1943 году. С. М. Эйзенштейн встречался с известным американским дирижером в Мексике. В 1943 году, будучи в Алма-Ате, С. М. Эйзенштейн просил Л. Стоковского выслать его книгу. Публикуемое письмо является ответом на эту просьбу.

Перевод писем зарубежных деятелей литературы и искусства сделан П. М. Аташевой и В. П. Коршуновой.

ЗАРУБЕЖНЫЕ КНИГИ О СОВЕТСКОМ РЕЖИССЕРЕ

За последние два года в ряде стран Европы, Америки и Азии вышли из печати новые издания теоретических работ С. М. Эйзенштейна, а также ряд книг и монографий, посвященных его творчеству. Поток статей и исследований о фильмах и теоретических трудах С. М. Эйзенштейна, начавшийся в середине двадцатых годов, не уменьшается вот уже более тридцати лет. И если до второй мировой войны об Эйзенштейне писали историки кино, киноведы и критики преимущественно в Англии, Франции и США, то за последние десять лет его книги и исследования его творчества появляются в ряде стран, где возникла или заново возродилась национальная кинематография.

В 1955 году в Аргентине вышла на испанском языке книга С. М. Эйзенштейна «Чувство кинематографа», подготовленная им для печати в годы второй мировой войны и изданная в 1942 году в Нью-Йорке в превосходном переводе Джея Лейда. В книгу включены частично переработанные статьи по теории кино в свое время опубликованные в журнале «Искусство кино». Книга «Чувство кинематографа» вместе с другим сборником теоретических трудов С. М. Эйзенштейна «Киноформа» считаются за рубежом основополагающими в области теории киноискусства.



ИЗ СЕРИИ «КЛАССИКИ КИНО». ЖАН МИТРИ. «ЭЙЗЕНШТЕЙН». Париж, 1955

СБОРНИК, ПОСВЯЩЕННЫЙ ТВОРЧЕСТВУ С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА, БЕЛГРАД, 1957



В 1956 году в Буэнос-Айресе вышла в серии «Эстудиос синематографикос» книга «Искусство Чарльза Чаплина». Центральное место в сборнике занимает статья С. М. Эйзенштейна «Charlie, the Kid».

Центральный Архив фильмовый в Польше предпринял рассчитанное на членов дискуссионных киноклубов двухтомное издание «Избранных статей» С. М. Эйзенштейна под редакцией Кристины Гарбиен. Первый том открывается краткой биографией С. М. Эйзенштейна (написанной Региной Дрейер), за которой следует тщательно составленная фильмография.

В 1957 году в Югославии вышел сборник «Эйзенштейн» под редакцией Владимира Погачича. Подбор материала и оформление книги ставят ее в ряд лучших изданий по киноискусству в мировой кинолитературе. Рисунки С. М. Эйзенштейна, эскизы и фотографии, кадры из фильмов расположены в тексте книги с изобретательностью и выдумкой, которая рождена любовью и глубоким уважением к художнику.

Первый раздел книги — «Произведения» — рассказывает о фильмах С. М. Эйзенштейна, начиная от

первых экспериментов в театре Пролеткульта и «Стачки» и кончая «Иваном Грозным».

Текст к каждому фильму подобран по хрестоматийному принципу. Так, в главе о «Броненосце «Потемкине» собраны высказывания Г. Александрова, Ч. Чаплина, Д. Фэрбенкса, А. Кавальканти, Л. Муссинака, Ж.-Р. Блока, В. Пудовкина, Н. Лебедева, С. Юткевича, А. Кольпи, Ж. Садуля и других.

Раздел «Теория» состоит из отрывков из теоретических трудов С. М. Эйзенштейна.

Среди появившихся за последние годы монографических работ, посвященных С. М. Эйзенштейну, отметим книги Жана Митри «С. М. Эйзенштейн» и биографию, составленную Мэри Ситон.

Книга Жана Митри принадлежит к числу лучших исследовательских работ, посвященных творчеству и теоретическому наследию Эйзенштейна; она построена на большом и хорошо использованном материале и заслуживает перевода на русский язык.

Книга Мэри Ситон «С. М. Эйзенштейн» вызывает немало возражений не только у советского читателя, но и за рубежом. Ситон собрала материалы, охватывающие жизнь Эйзенштейна от раннего детства до его смерти. В книге приводится часть его переписки, попавшей к М. Ситон, и записи бесед, которые Ситон вела с ним в период их непродолжительного знакомства.

Книга Ситон изобилует многочисленными неточностями в изложении биографии С. М. Эйзенштейна, отдельных эпизодов его жизни и взаимоотношений с различными людьми. Эйзенштейн предстает в книге Ситон мрачной и одинокой фигурой, не понятой ни у себя на родине, ни на чужбине. Вся его творческая и теоретическая деятельность в советской кинематографии показана абстрактно, без того общественного окружения, в котором она протекала. Будучи не в силах понять и объяснить сложную и противоречивую природу творчества Эйзенштейна, его великие творческие победы и отдельные ошибки и поражения, Мэри Ситон пытается найти «ключ» к его мировоззрению, выдавая его то за пламенного последователя фрейдизма, то за человека глубоко религиозного. Вся эта чепуха, очевидная для всех, кто знал Эйзенштейна, многими за рубежом принимается на веру. Автобиографические записки С. М. Эйзенштейна, которые будут опубликованы в готовящемся для печати большом томе «Кинонаследия С. М. Эйзенштейна», дадут недвусмысленный, четкий ответ на вольный полет фантазии Мэри Ситон.

Н. А.

ЕСЛИ РЕВОЛЮЦИЯ ПРИВЕЛА МЕНЯ К ИСКУССТВУ, ТО ИСКУССТВО ЦЕЛИКОМ ВВЕЛО В РЕВОЛЮЦИЮ... УГЛУБЛЕНИЕ В ИСТОРИЮ ПАРТИИ И РЕВОЛЮЦИОННОЕ ПРОШЛОЕ РУССКОГО НАРОДА ДАВАЛО ТО ИДЕОЛОГИЧЕСКОЕ НАКОПЛЕНИЕ, БЕЗ КОЕГО НЕВОЗМОЖНО БОЛЬШОЕ ИСКУССТВО...

И Я МОГУ СКАЗАТЬ, ЧТО МНЕ, КАК И КАЖДОМУ, СОВЕТСКАЯ ВЛАСТЬ ДАЛА ВСЕ.

НЕУЖЕЛИ ЖЕ Я ОСТАНУСЬ В ДОЛГУ ПЕРЕД СВОЕЙ РОДИНОЙ?!

И, КАК КАЖДЫЙ ИЗ НАС, Я ОТДАЮ И ОТДАМ СЕБЯ ЦЕЛИКОМ НАШЕЙ РОДИНЕ, ВЕЛИКОМУ ДЕЛУ СТРОИТЕЛЬСТВА КОММУНИЗМА.

С. М. Эйзенштейн. *Автобиография*

Л. Арнштам

ДРАМАТУРГИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ДОКУМЕНТА

Я хочу поделиться мыслями о работе над историческими документами в такой специфической области, как кинодраматургия. Причем сразу оговариваюсь—я не собираюсь создавать нечто вроде «теории» или «метода». Просто хочется рассказать о том, как помогали (а подчас и мешали) исторические документы кинодраматургу, когда он писал свой сценарий, как прочтение документов приводило к тем или иным догадкам, а иногда и к целой сюжетной концепции. Делаю я это не только на своем опыте кинодраматурга, но и как режиссер, поставивший фильмы, о которых пойдет речь.

Что такое работа над материалом, работа над историческим документом—я имею в виду, конечно, не труд регистратора-архивариуса, а творческую работу над материалом-документом. Итак, что такое творческая работа над документом?

В первую очередь это работа исследователя. Но разве не несут в себе драматургия и режиссура элементы исследования?

Исследование поведения человека, приводящее к подробному и психологически точному вѝдению жизни, изображаемой персонажем драмы, человеком-актером, доскональное исследование обстоятельств и места действия, наконец, исследование внешних примет эпохи, времени, в котором протекает сюжет драмы,—разве эта исследовательская работа не приводит подчас к рождению и режиссерской концепции будущего фильма?

Конечно, так происходит, если исследование является одним из элементов **большой, творческой**, а не мелкоремесленной режиссуры. Впрочем, умение творчески отнестись к материалу-документу необходимо при работе в любом роде искусства.

Каждый документальный факт должен толкать художника на свое, неповторимое, **образное** решение. За каждой строчкой исторического документа встает живое, конкретно-чувственное бытие отдельных личностей, целых слоев общества, сложно переплетающихся между собой человеческих интересов...

Итак, о своем более чем скромном опыте...

ГЛИНКА

Есть исторические личности, чья жизнь подробно и точно «отдокументирована».

Например, жизнь Пушкина прослежена чуть не по дням. Имеется большое количество свидетельств современников, сохранился личный архив поэта, сохранилась переписка самого Пушкина, переписка его друзей и достаточное количество официальных документов, той или иной своей стороной касающихся судьбы Пушкина. Существует огромная «пушкиниана», подробно разработанная русскими учеными-пушкинистами.

Можно вспомнить также о гениальной исповеди Герцена «Былое и думы». Эта беспощадная исповедь является одновременно и подробной автобиографией и великолепным портретом времени.

Очень подробно разработана биография Льва Толстого.

День за днем прослежена жизнь П. И. Чайковского...

Спешу оговориться: даже столь подробно исследованные биографии не дают права считать все незыблемым в наших представлениях. Найденный не так давно пражский архив Герцена опрокинул некоторые наши представления самым жестоким образом.

А так называемая «Тагильская находка», содержащая переписку семьи Карамзиных, хотя и не внесла ничего существенно нового в подробно «прочитанную» биографию Пушкина, однако открыла страшный и неожидан-

ный угол зрения на трагедию поэта даже со стороны членов столь близкого ему семейства, каким было семейство Карамзиных.

Все же и биография Пушкина и биографии Герцена, Толстого, Чайковского являются примерами подробно рассказанных, подробно «отдокументированных» биографий. Но есть люди, оставившие немалый след в истории культуры, биографии которых тем не менее почти исчезли. Исследователь должен догадываться о днях их жизни, он как бы бродит в сгоревшем лесу, о мощи которого можно судить лишь по обгорелым пням и чуть тлеющим углям. Такова биография А. С. Грибоедова. Она сгорела в буквальном смысле этого слова. Первый раз, уничтожая следы связей с декабристами, Грибоедов сам сжег весь свой архив. Это было сразу после 14 декабря 1825 года. Если бы этот, сожженный Грибоедовым, архив попал в руки шпионов Третьего отделения, возможно иной была бы судьба не только самого Грибоедова, но и многих близких ему в ту пору людей. Второй раз вновь накопившийся архив Грибоедова был сожжен изуверами-фанатиками в Персии тогда же, когда они убили и хозяина архива, посла русской империи—замечательного русского писателя Александра Сергеевича Грибоедова.

Вдохновенное исследование Нечкиной «Грибоедов и декабристы» замечательно тем, что оно базируется не только на документальном историческом материале, но и, главным образом, на анализе художественного наследия Грибоедова, анализе, давшем возможность построить концепцию историко-биографическую.

Любопытно отметить, что о Грибоедове же советским ученым-литературоведом и тонким писателем Ю. Тыняновым написан роман «Смерть Вазир-Мухтара», роман, очень удавшийся автору и стоящий, на мой взгляд, в ряду лучших романов биографического жанра мировой литературы. И тот же Юрий Тынянов, влюбленный в Пушкина, досконально изучивший его, работая над первыми частями романа о Пушкине, был буквально подавлен, как писатель, реальным биографическим материалом.

У Тынянова, когда он работал над романом о Пушкине, не было той «свободы сочинительства» в самом высоком смысле этого слова, какая была, когда он писал роман о Грибоедове, и первые части романа «Пушкин», на мой взгляд, значительно слабее ранее написанного романа «Смерть Вазир-Мухтара», где умный и тонкий талант писателя как бы помножен на его знания исследователя-ученого, вынужденного вследствие скупости реального материала отдаться творческим догадкам, творческой фантазии.

Но я несколько отвлекся.

Итак, бывают биографии подробно документированные, бывают биографии как бы исчезнувшие, как бы стертые резинкой времени. Но мы знаем и такие биографии, где правда с той или иной целью скрыта.

Такой «зашифрованной» биографией является и биография гениального русского композитора Глинки. Причем сложность работы над его биографией не в том, что кто-то, предположим, подтасовал и перетасовал исторические документы о жизни Глинки, чтобы таким образом создать ложное представление о композиторе. Нет! Сложность работы над биографией Глинки состояла в том, что Глинка сам писал о себе в своих подробных автобиографических записках так, что его облик долгие и долгие годы представлялся читателю в искаженном виде.

Но поначалу вспомним, каким видели Глинку его современники, в двадцатых-тридцатых годах XIX столетия, то есть в те годы, когда разворачивалось, по моей мысли, основное действие сценария «Глинка».

Большинство писавших о Глинке тех лет поминали его со снисходительной симпатией. Этому способствовал и очень маленький рост композитора, все время становившегося на цыпочки, чтобы казаться выше, и некоторые странности его поведения. Но в общем перед нами возникает образ довольно симпатичный и вполне благополучный: талантливый музыкальный дилетант, каких немало было тогда в России, сочинитель изящных поэтических романсов, блестящий импровизатор-фортепианист, чарующий своими импровизациями завсегдатаев салонов.

Очень немногие, подобно Одоевскому, провидели в Глинке гения. И почти для всех совершенно неожиданным было то, что этот лирический соловей оказался создателем первой русской музыкальной народной эпопеи, повествующей о подвиге русского крестьянина Ивана Сусанина.

Для того чтобы понять, как это могло произойти, естественно прежде всего обратиться к свидетельствам самого Глинки, к его запискам.

Перелистываешь страницу за страницей этих записок, но чем дальше углубляешься в них, тем более странное впечатление они производят. Музыка, правда, занимает достаточное место на страницах записок. Но все, что пишет Глинка о музыке, носит сугубо профессиональный характер. Почти полностью отсутствуют общие мысли об искусстве, о музыке и ее значении. Кажется, что композитор сознательно избегает всякого разговора об идеях-мыслях, двигавших его далеко не бессознательным (как это хотели представить многие) искусством.

Зато страница за страницей записок посвящены болезням, мучившим необыкновенно мнительного композитора. Иногда это маленькие, но вполне законченные новеллы. Вот, для примера, одна из таких «новелл».

«... В то время в одном, если не ошибаюсь, трактире со мною жила супруга нашего посланника в Риме княгиня Гагарина... Видя мои страдания, она (кажется) отрекомендовала своего доктора, который, приписывая все мои страдания расстройству желудка, приписал мне промывательное, которое должно было содействовать моему облегчению. Так как желаемого действия не воспоследовало, то он прописал мне другое промывательное из поваренной соли. Это последнее произвело такое неожиданно сильное действие, что не знаю, как я остался в живых. Невыносимо мучительное раздражение в брюхе, с жаром и замиранием, но без лихорадки, вместе с мучительным ощущением страха или, лучше сказать, ужаса...»

То и дело мелькают на страницах записок все головокружения, рези в животе, невыносимые тошноты, жесточайшие колики, нервные «замирания».

Невольно возникает вопрсс: неужели у автора первой русской народной оперы не было в жизни предметов более значительных? Ведь наверняка должен был он поведать в своих записках о том, как отразились в его сознании события, *потрясшие всю Россию*

Немалый интерес представляет для нас, например, как воспринял молодой Глинка восстание декабристов. В главе «Период пятый» Глинка действительно посвящает две странички декабрьскому восстанию.

«Декабря 14 рано утром,—пишет он,— зашел к нам старший сын Линдквиста (бывшего у нас инспектором в пансионе); мы пошли на площадь и видели, как государь вышел из дворца. До сих пор у меня ясно сохранился в душе величественный и уважение внушающий вид нашего императора. Я до тех пор никогда не видал его. Он был бледен и несколько грустен; сложив спокойно руки на груди, пошел он тихим шагом прямо в середину толпы и обратился к ней со словами: «Дети, дети, разойдитесь!»

Но ведь в этом «описании» Глинки что ни слово—то неправда! Во-первых, с Сенатской площади Глинка не мог бы увидеть, как царь вышел из дворца; во-вторых, совершенно точно известно, что Николай находился у Зимнего дворца, там, где сосредоточились артиллерийские орудия, вскоре обстрелявшие восставших. На Сенатскую же площадь, где стояли декабристы, Николай не ходил и с «бунтовщиками» в личные переговоры не вступал.

Правда, легенда, в которой Николай был представлен мудро-спокойным отцом своих взбунтовавшихся подданных, была сочинена «поэтами» от Третьего отделения и пущена в народ. Однако если Глинка 14 декабря был на площади (а он был на ней!), то он прекрасно знал, что эта легенда лжива от начала до конца.

А ведь к тому времени, когда Глинка писал эти строчки о восстании, а писал он их не ранее 1854 года, то есть через тридцать лет после событий на Сенатской площади, уже все знали, как вел себя царь в тот знаменательный день, когда решался вопрос—быть или не быть ему на троне. И, читая записки Глинки, каждый современник его, наверно, тихонько, про себя ухмылялся, удивляясь неправдоподобию этих страничек.

Однако посмотрим, что написал в своих записках Глинка о другом событии, тоже потрясшем всю Россию,—о смерти Пушкина. Мне не надо напоминать о том, что смерть поэта действительно всколыхнула решительно все круги русского общества, от представителей придворных верхов до «простолюдинов» и крестьян, к которым весть о горестном событии пришла уже легендой.

Но в записках Глинки нет ни одного слова о гибели поэта, ни одного! Как будто композитор просто-напросто не заметил этой смерти!

Правда, есть строчки, относящиеся к несколько более позднему периоду жизни Глинки, но лучше бы их не было! Вспоминая об одной из своих многочисленных ссор с супругою Марьей Петровной, Глинка пишет: «Жена моя, не помню по какому поводу,

с пренебрежением сказала мне: «Все поэты и артисты дурно кончают, как напр. Пушкин, которого убили на дуэле».—Я тут же отвечал ей решительным тоном, «что хотя я не думаю быть умнее Пушкина, но из-за жены лба под пулю не подставлю».—Она отвернулась от меня, сделав мне гримасу...» И это все, что есть в записках о смерти Пушкина!

Ну можно ли верить запискам после этого? Можно ли верить, что Глинке, создателю эпопеи о подвиге русского народа, не было никакого дела до сути происходившего на Сенатской площади?

Можно ли верить, что Глинке, вторую свою оперу «Руслан и Людмила» написавшему на сюжет Пушкина, не было никакого дела и до смерти поэта?!

О нет! Этому верить решительно нельзя!

Но как же тогда понять главное, каким образом все-таки случилось, что именно Глинка—этот, по представлению современников, лирический соловей, взял на свои плечи задачу эпическую? Как создал он впервые в истории русской музыки музыкальный эпос? Причем не просто создал, а создал в трудной борьбе, противопоставив истинную народность народности ложной и скрыв за официальной вывеской «Жизнь за царя» подвиг русского мужика Ивана Сусанина, совершенный во славу и спасение Родины, России, любимого Отечества!

И не прячется ли за благополучным автобиографическим фасадом записок совсем иная, глубоко затаенная жизнь человека, идей, им владевших, страстей, его томивших?

Вот какие вопросы встали передо мною, когда я приступал к работе над сценарием*. Мне представлялось, что в несоответствии записок и жизненного дела Глинки таится глубокий драматизм, который, если его удастся расшифровать, и станет содержанием драматического сюжета. Но для этого надо было припасть к первоисточнику жизни художника, к его творчеству, к его музыке, где животворяще чист и прекрасен каждый звук.

Однако прежде чем идти от музыки к жизни, я все же решил еще и еще раз внимательно приглядеться к внешним фактам жизни Глинки; мне хотелось найти и в них подтверждение своих предчувствий о том, каким должен быть сценарий и фильм.

Поначалу следовало «распутать» узел декабрьского восстания.

На следующей страничке, после той, на которой Глинка без всякого стеснения повторяет созданную в недрах Третьего отделения легенду о «царе-отце», композитор очень бегло сообщает и о том, как через несколько дней после восстания его ночью доставили в то же Третье отделение.

«Вообразите меня едва проснувшегося, вовсе не знавшего, в чем дело,—прибавьте, что между мятежниками были очень знакомые мне люди, одним словом,—сознается в записках Глинка,—я почувствовал (хотя на короткое время) то чувство, которое мы называем страхом. Сердце замерло, а душа, как говорится, ушла в пятки...».

Зачем же понадобился Третьему отделению юный Глинка? Не потому ли, что у него, как он вскользь пишет, были знакомцы среди мятежников? Оказывается, дело совсем простое: у него хотят выведать, не знает ли он, где может скрываться государственный преступник Вильгельм Кюхельбекер...

Но какое отношение имеет Кюхельбекер к Глинке?

Объяснение вы находите тут же, в маленькой сноске самого автора записок: «Кюхельбекер был у нас в мезонине сначала особенным для меня с товарищами гувернером, потом преподавателем синтаксис и сочинение на русском языке» (сохраняю правописание Глинки).

О том, что Кюхельбекер был приставлен в качестве гувернера к Мише Глинке в бытность того воспитанником благородного пансиона, известно и из писем самого Кюхельбекера, восхищавшегося музыкальными способностями своего подопечного.

По свидетельству людей, хорошо знавших и любивших Глинку, он в тот отроческий период своей жизни был, как всякий лирик, очень восприимчив, легко раним; каждое, самое малое изменение обстановки, обстоятельств заставляли трепетать эту лирическую душу и отвечать на все лирическим, пока еще лирическим волнением. И вот к Мишеньке Глинке, мальчику очень сложной и легко возбудимой нервной организации, приставлен в качестве воспитателя Вильгельм Кюхельбекер!

Виля! Кюхля! Друг Пушкина и яростный

* Работал я над сценарием в 1940—1941 годах, когда еще не вышла в свет замечательная книга Б. Асафьева о Глинке. Во многом, конечно, я шел тогда ощупью. Подчеркиваю: это была не работа исследователя-музыковеда, а попытка драматурга найти общую концепцию своего сценария, исходя из малоисследованного к тому времени документального материала.

поборник свободы! Милый, нескладный, страстный, до нелепости неспособный что-либо скрыть, что-либо затаить! И этот-то Кюхля живет с Мишей Глинкой в мезонине при благородном пансионе! Проводит с ним дни и ночи! Можно ли представить себе, что такой человек, как Кюхельбекер, не оказал никакого влияния на своего трепетного, всегда готового взволноваться воспитанника? Можно ли представить, что Кюхля не делился с ним всеми своими возвышенными мыслями?

Ясно, что Кюхельбекер сделал все, для того чтобы душа отрока Глинки исполнилась того же высокого волнения, какого была исполнена его душа. Нет и не может быть никаких сомнений в том, что Глинка сделался соучастником всех томлений совести Кюхли, знал каждую его мысль.

Но об этом, конечно, в записках Глинки ни слова!

Однако, какое же все это имеет значение, если понять, сколь монументальный памятник воздвиг Глинка идеям своего воспитателя, создав оперу об Иване Сусанине!

И сейчас мы подошли к главному, к легенде о создании М. И. Глинкой монархической, «царской» оперы «Жизнь за царя».

От внешних фактов биографии перейдем к делу всей жизни композитора, к его творчеству.

Вообразим себе Глинку эдаким одержимым любовью к «царю-отцу» монархистом, представим себе, что он не был воспитанником Кюхельбекера, что все передовые идеи времени, все мысли лучших современников были Глинке либо начисто неизвестны, либо совершенно чужды. И вот такой преданный монархии Николая Палкина человек ищет сюжет для своей монархической оперы.

Ну что же! Верноподданнических сюжетов, которые могли стать основой либретто,—хоть отбавляй! Почему бы Глинке не взять, например, за основу сюжета монархическую драму своего ближайшего приятеля и собутыльника Нестора Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла»?! Следует помнить, что в период работы над «Сусаниным» Глинка уже находился под сильным влиянием Кукольника и «братии», то есть единомышленников и собутыльников Нестора, нанесших впечатлительному и легко поддающемуся любым воздействиям Глинке немало вреда.

Почему же случилось так, что когда решался вопрос о самом главном в жизни, *о творчестве*, Глинка не обратился к своему приятелю, тому самому Кукольнику, который «прославил» себя не только лихорадочно-патетическими драмами, стихами и прозой, но также и ставшей знаменитой фразой: «Прикажет царь быть акушером—буду акушером»?

Почему избрал Глинка для своей оперы сюжет о подвиге крестьянина села Домнино?

Для того чтобы понять, как это произошло, надобно обратиться к эстетическим воззрениям декабристов.

Прежде всего следует вспомнить, что немалое значение в формировании идей декабристов имела народная борьба с нашествием наполеоновских полчищ. (Мимоходом напоминаю, что одно из значительных, чуть ли не первых потрясших восьмилетнего Глинку впечатлений связано с бегством его семьи из села Новоспасского, Смоленской губернии, именно во время наполеоновского нашествия.) Если обобщить содержание высказываний декабристов по поводу искусства, то они могут быть определены так: борьба за национальную самобытность и народность литературы.

Так, например, Кюхельбекер писал: «Песни и сказания народные—лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности». Бестужев призывал писателей изучать исторические повествования: «Песнь о полку Игореве» и другие древности нашего слова, дабы в них найти черты русского народа.

Обращение к темам русской истории, борьба за народность русской литературы, постановка на историческом материале вопросов, актуальных для современности,—все это характерно для декабристов.

Задаче создания положительного образа—гражданина, борца за общественное благо посвящены «Думы» Рылеева, написанные на сюжеты из русской истории.

Одна из лучших рылеевских дум—это дума об Иване Сусанине.

Кто русский по сердцу, тот бодро и смело
и радостно гибнет за правое дело!

Эти стихи из думы «Иван Сусанин» можно было бы поставить эпиграфом ко всей опере Глинки.

Итак, через десять лет после декабрьского восстания Глинка принимается за сюжет декабристский, использованный ранее одним из вождей декабристского движения Рылеевым, удушенным на виселице царскими палачами. И, что самое важное, разра-

батывая музыкально этот сюжет, Глинка толкует его по-декабристски. Отсюда такое огромное сюжетное значение хорового, то есть народного начала в опере. За это народное начало Глинке и пришлось вести борьбу.

Прежде всего композитор обратился к Жуковскому с просьбой о том, чтобы он писал стихи для его оперы. Заметьте, что не к Кукольнику (чего бы проще!), а все-таки к Жуковскому! Василий Андреевич по врожденному добродушию согласился, но быстро оставил эту затею, объясняя свою ретираду тем, что не может угнаться за Глинкой, который пишет музыку, прежде чем написаны стихи. Но, хотя действительно композитор работал со счастливой одержимостью, есть некоторые основания подозревать, что Жуковскому, в это время уже воспитателю наследника-цесаревича, не очень хотелось быть запутанным в предприятие, затеянное Глинкой. И вместо замечательного поэта Жуковского, прекрасно понимавшего, что, увлекшись подлинною народностью замысла Глинки, он, Жуковский, может легко выйти за рамки официально признанного триединства «самодержавие, православие, народность», так вот, вместо Жуковского Глинке подсовывают барона Розена, аккуратного немца, влюбленного в русскую литературу, но совершенно не чувствовавшего русского языка и вместе с тем довольно ловкого виршеплета. Розен с тупой настойчивостью тянет Глинку к сюжету монархическому—к опере «Жизнь за царя». Глинка опирается в сюжете на стихию народную и музыка его—это музыка оперы «Иван Сусанин», а никак не «Жизнь за царя». Все время, пока шла работа над оперой, шла и борьба между Глинкой и его либреттистом.

Розен буквально «вталкивает» в тексты арий Сусанина «царское». Отсюда эти бесконечные и смешные даже современникам Глинки: «Я за царя постою... ты за царя... мы за царя...».

Уступив Розену кое-где в этих ариях (и там видно полное пренебрежение композитора к качеству стихов), Глинка наиболее гениальные страницы оперы отдает народу. И недаром опера начинается величественным народным хором: «В бурю, во грозу»—и недаром эпические, народные сцены становятся центром оперы. В этом Глинка подлинный! Через оперу узнаем мы Глинку—воспитанника Кюхельбекера, мальчиком узревшего народное движение против вражеского нашествия, юношей пришедшего на Сенатскую площадь совсем не для того, чтобы восхититься благородством Николая I. Через стихию музыки познаем мы Глинку, взявшего на свои плечи эпическую задачу времени, именно потому, что он был сыном своего времени.

А «Записки»? Ну что же! Записки писались Глинкою на склоне жизненного пути, писались они под верховным руководством литератора Нестора Кукольника, искренне старавшегося сделать из Глинки первейшего маэстро от музыки монархии русской! Писались они, когда Глинка был, в сущности, в немилости у двора. Ведь уже на премьере «Жизни за царя» (название было благословлено самим Николаем!) многие почувствовали небывалый ранее дух на императорской сцене. И недаром шли пересуды о «мужицкой опере», о «трактирной музыке», о «кучерской музыке» и т. д. и пр. И Кукольник, «просматривая» записки своего великого товарища, более всего думал о том, как бы этими записками укрепить пошатнувшееся было положение композитора. От этого, возможно, возникла и *намеренная наивность* тона многих страниц записок.

И, конечно, умолчание в записках о смерти Пушкина тоже не случайно, а продиктовано все той же целью—придать автору записок черты верного царского прислужника.

Ну что же, разберемся и в этом! В Кюхельбекере Глинка узнал страстного почитателя и личного друга поэта,—в этом не может быть никаких сомнений. Мало того, в благородном пансионе Глинка учился вместе с Левушкой Пушкиным, младшим братом поэта. И Глинка сам пишет вскользь о знакомстве с Пушкиным, «который хаживал и прежде того к нам в пансион к брату своему...». Летом 1828 года Глинка знакомится с лицейским товарищем и ближайшим другом Пушкина поэтом Дельвигом. Знакомство это вскоре перешло, очевидно, в дружбу. Глинка пишет романсы на тексты стихов Дельвига, он часто встречается с ним, и они даже предпринимают вместе путешествие на Иматру, которое так тепло описала в своих записках «любезная и миловидная барыня Керн», бывшая их спутницей в этой дальней прогулке. Но все эти факты биографии не имели бы решающего значения, если бы не самый характер творчества, характер воистину пушкинский, исполненный пушкинской прозрачной ясности...

И разве опера «Иван Сусанин» по строю своему не ближе в тысячу раз эпосу пушкинского «Бориса Годунова», чем «патриотическому» драмодельству Кукольника и ему подобных?!

И, наконец, вторая и последняя опера Глинки—«Руслан и Людмила» написана композитором на сюжет пушкинской поэмы. Это ведь тоже факт немаловажный! Так как могло после всего этого случиться, что Глинка остался равнодушен к смерти поэта?!

Вглядимся внимательно, что же происходило с Глинкой до смерти и после смерти Пушкина, обратимся снова к творчеству композитора.

Любопытно! До самого дня гибели Пушкина Глинка находится во власти какой-то воистину творческой одержимости. Только что создан «Сусанин». Один за другим из-под пера композитора выходят его романсы—шедевры лирического рода.

Душа мастера исполнена неистовой творческой энергии.

Но вот Пушкин убит.

И наступает молчание, длившееся почти полгода. В эти дни Глинка и не пишет как-будто ничего значительного... Так ли это? Нет, не совсем! Им написан романс, и этот романс нигде не напечатан, он запрещен цензурой и только через несколько лет появляется в опере «по Пушкину», в «Руслане и Людмиле», и становится известен, как вторая часть песни Баяна.

Что же это за романс?

Вот его текст:

Есть пустынный край, безотрадный брег,
Там на полночи далеко!
Солнце летнее на долины там
Сквозь туман глядит без лучей.
Но века пройдут, и на бедный край
Доля дивная низойдет.
Там младой певец, в славу родины
На златых струнах запоет,
И Людмилу нам, с ее витязем,
От забвения сохранит.
Но недолог срок на земле певцу,
Но недолог срок на земле.
Все бессмертные в небесах.

Вот текст этого «романса».

Какой же это романс? Нет, это не романс, а реквием—реквием памяти Пушкина. И недаром впоследствии Глинка вставил его в оперу, созданную им «по Пушкину», и недаром также берется Глинка сразу же после смерти Пушкина за свой второй титанический труд—за оперу «Руслан и Людмила». Потаенная работа над оперой «по Пушкину» идет и в те полгода видимого молчания.

Ну-ка сравним все это, сопоставим все это с единственной записью о смерти Пушкина в записках! Не ясно ли, что записки—это маскировка, под которой пытается Глинка скрыть свое п о д л и н н о е лицо. И не драматично ли это по самой сути своей?!

Но тема Пушкина в жизни Глинки несет в себе и лирическое зерно. Сам того не ведая, поэт явился незримым соучастником единственной настоящей любви композитора.

Обратимся к прекрасным запискам Анны Петровны Керн. Вспомним историю влюбленности Пушкина в Анну Петровну. Встреча с Анной Петровной произошла в дни деревенского изгнания поэта. Именно для Керн Пушкин написал лирический шедевр «Я помню чудное мгновенье». Он вручил ей стихи в последний момент перед ее отъездом из Тригорского.

«Когда я собиралась спрятать в шкатулку поэтический подарок,—вспоминает в своих записках Керн,—он долго на меня смотрел, потом судорожно выхватил и не хотел возвращать; насилу выпросила я их опять...». И все же подлинник этих стихов Пушкина пропал у Анны Петровны.

Вот вторая запись из воспоминаний Керн, относящаяся уже не к Пушкину, а к Глинке. «Он (то есть Глинка.—*Л. А.*) взял у меня стихи Пушкина, написанные его рукою, «Я помню чудное мгновенье», чтобы положить их на музыку, да и з а т е р я л их, бог ему прости! Ему хотелось сочинить на эти слова музыку, вполне соответствующую их содержанию, а для этого нужно было на каждую строфу писать особую музыку, а он долго хлопотал об этом...». Действительно, Глинка долго хлопотал об этом! История о стихах, взятых у Керн и пропавших, относится к 1826 году. Романс же был написан много лет спустя, когда маленькая дочка Анны Петровны Керн—Катенька Керн превратилась в девушку. Именно в нее-то впервые по-настоящему глубоко, страстно и нежно влюбился уже немолодой М. И. Глинка. К ее ногам удалось ему положить этот романс, да какое там романс!—не романс, а драматический рассказ о жизни! И теперь-то он действительно пишет особую музыку на каждую строфу, ибо того требует драматизм сюжета собственной жизни и драматизм встречи с Екатериной Керн, оставшейся на всю жизнь его фантастической (как насмешливо определила кукольниковская

братия) любовью и в записках обозначенной двумя потайными буквами Е. и К.

Правда, в записках Глинка пишет об этом так: «...Потом, не знаю по какому поводу (сочинил.—*Л. А.*) романс Пушкина «Я помню чудное мгновенье...».

Нет, боюсь, что не «беспечно моцартовский артистизм» Глинки, как о том пишет Б. Асафьев, был в данном случае причиной такой записи «мимоходом», а желание сознательно утаить и эту свою единственную не столь фантастическую, сколь глубокую и чистую любовь.

И недаром к этому же времени относится и создание Глинкой его маленького симфонического шедевра «Вальса-фантазии», также посвященного Екатерине Керн.

Вот так, из чтения «между строчками» документов, из сопоставления дат и возникла вторая, побочная линия сценария, линия лирическая, рассказ о том, как стихи, посвященные матери, вторично рождаются музыкой, отданной дочери.

Основная, эпическая линия сценария сложилась также целиком на основании работы над документальным материалом.

Сравнивая записки Глинки с фактами его биографии, не нашедшими места в записках, по причинам изложенным выше, сопоставляя эти факты с событиями, отраженными или, вернее, не отраженными в них, все время поверяя биографию композитора главным делом его жизни—творчеством, я и пришел к определенной концепции сценария и фильма «Глинка».

Конечно, все мои «исследования» не носили строго научного характера, они не были научно точными, в достаточной степени исчерпывающими.

Еще и еще раз! Я ни в какой мере не претендую на то, чтобы считать свою работу музыковедческой. Усилиями советских музыкантов и музыковедов, и в первую очередь усилиями замечательного ученого Б. Асафьева (Игоря Глебова), сделано все для того, чтобы вернуть народу истинного Глинку. Вывеска «Жизнь за царя» давно содрана! Она содрана, подобно тому как сдирали в 1917—1918 годах со стен российских дворцов двуглавых орлов империи.

За вывеской «Жизнь за царя» открылся подлинный труд жизни Глинки: его истинно народное создание—опера «Иван Сусанин».

Мои же «исследования» были мне нужны для того, чтобы растолкать творческое воображение, возбудить вольную фантазию, для того, чтобы понять главное в судьбе Глинки и его музыки. Понять и, как говорил сам Глинка, восчувствовать!

●

Конечно, далеко не всегда приходится проделывать сценаристу столь сложную работу—иногда надобно уметь вглядеться, вчитаться в документ только для того, чтобы найти какой-либо драматический поворот в сюжете. Героическая драма «Урок истории», основанная на подлинной документации, представляла ряд трудностей не только композиционных и смысловых. Надо было, сжав 90 с лишним дней Лейпцигского процесса до 3—4 кинематографических частей, не потерять главного: полноты рассказа о героическом подвиге Георгия Димитрова. Кроме того, процесс изобиловал множеством неясностей, все время всплывали неразрешимые загадки. Фашистские режиссеры, затеяв ставить очень пышный, но совершенно недоброкачественный спектакль, все время маскировали суть процесса. Надо также помнить, что в центре уголовного обвинения была фигура Ван-дер-Люббе, сама по себе представлявшая загадку.

Вокруг Люббе было столько неясностей, намеренно внесенной путаницы (и именно там, где дело касалось голландца, Димитрову каждый раз затыкали рот, как только ему удавалось добираться до сути), что на первых порах мне, драматургу, не имеющему права оставить в драматическом сюжете неясности, приходилось нелегко.

Однако, как мне представляется, основные загадки, связанные с самым поджогом рейхстага, разрешены в фильме правдиво.

Об одной из загадок, связанной с «партийным билетом» Ван-дер-Люббе, так и не разгаданной до конца процесса, я и хочу рассказать. Итак:

«ПАРТИЙНЫЙ БИЛЕТ» ВАН-ДЕР-ЛЮББЕ

«...Рейхстаг в пламени!! Языки пламени, как грозное предостережение всему миру, лижут святая святых германской нации!

...Языки пламени, вздымаясь к ночному небу, требуют возмездия!!..».

Примерно в таких выражениях ведомство Геббельса оповестило мир о событии, сыгравшем немалую роль в истории первой половины двадцатого века. Но не эти лихорадочные

газетные вопли останавливали на себе внимание читателей экстренных ночных выпусков берлинских газет. Уже привыкшие к барабанно-патетическому стилю фашистской пропаганды, они, лишь слегка спотыкаясь о бесчисленное количество восклицательных знаков, быстро добирались до главного. «Пойман голландский коммунист с партийным билетом в кармане!» Так утверждали и «Ангрифф», и «Фелькишер беобахтер», и ряд других газет.

Да! Одна эта строчка должна была убедить весь мир, что рейхстаг подожжен коммунистами. Одно это сенсационное заявление фашистской прессы давало возможность живописать фантастические картины: «... Легионеры Москвы, с горящими факелами в руках, носились по зданию рейхстага!..»—захлебываясь, врала одна из газет. Но ведь, кроме Ван-дер-Люббе, в горящем рейхстаге не было обнаружено ни одного человека! Неважно! Все равно, за известием о партийном билете, найденном в кармане голландца, таилась вся предполагаемая тактика уголовных доказательств того, что грандиозная затея Геббельса и Геринга на самом деле являлась кровным детищем III Интернационала. А за этой тактикой раскрывалась и стратегия уничтожения всего прогрессивного, что было в Германии, ибо, по мысли фашистских «драматургов», партийный билет Люббе был первым звеном в цепи доказательств, непререкаемо приводящих к выводу, что поджог должен был послужить сигналом к всегерманскому восстанию коммунистов против германской государственности, которую в данный момент «совершенно законно» представлял Адольф Гитлер. И недаром Гитлер, появившись в еще пылающем рейхстаге, с несколько странной поспешностью (ведь еще не началось следствие!) заявил корреспондентам: «Теперь мы расправимся с коммунистами железной рукой!» И недаром сообщение о партийном билете, обнаруженном в кармане Ван-дер-Люббе, поторопился сделать тем же корреспондентам сам Герман Геринг. Поспешность, с которой были сделаны два эти заявления, удивила многих представителей буржуазной прессы всего мира, оказавшихся в эту страшную, озаренную отблесками пожара ночь у здания рейхстага. Впрочем, ни фюрер, ни его приближенные никогда не отличались примерным терпением. Свойственная им лихорадочная нетерпеливость частенько приводила их к досадным «осечкам». Так случилось и на этот раз.

Полицейский чиновник, имперский следователь Фогт—аккуратный, чопорно-подтянутый господин—подробно осведомил другую проникшую к нему группу корреспондентов о всем ходе первого допроса Люббе. Он же заверил господ представителей прессы в том, что никаких других документов, кроме паспорта, найденного при обыске в кармане брюк, у Маринуса Ван-дер-Люббе обнаружено не было! Таким образом, в части ночных экстренных выпусков утверждалось, со слов Геринга, что у Люббе был обнаружен партийный билет, другая же часть газет, со слов ответственного полицейского чиновника, оповещала своих читателей, что, кроме паспорта, никаких иных документов у Люббе не нашли. Несоответствие этих двух заявлений сразу бросилось в глаза и сделалось предметом обсуждения всей мировой прессы. И не только прессы. После ареста немецкого коммуниста депутата рейхстага Торглера, после ареста болгарских коммунистов-эмигрантов—Димитрова, Попова и Танева прогрессивные деятели, крупнейшие юристы Англии, Франции и других стран начали вести свое, параллельное следствие, для того чтобы разоблачить фашистскую провокацию. И вот эти-то крупнейшие юристы также сразу обратили внимание на странное несовпадение двух ответственных заявлений, касающихся партийного билета Ван-дер-Люббе.

С важным заявлением выступило и руководство компартии Голландии. В этом заявлении утверждалось и с исчерпывающей полнотой доказывалось, что Ван-дер-Люббе никогда не был членом Коммунистической партии Голландии. Правда, он состоял некоторое время в коммунистической организации молодежи, но был исключен из рядов организации за анархическое поведение. Это ничуть не смутило фашистских «деятелей». Они тут же ответили заявлением, в котором утверждали, что исключить для видимости из партии или даже скрыть партийность члена партии, предназначенного для производства террористической акции,—обычная уловка коммунистов!

Вопрос о партийном билете несколько раз возникал и во время самого судебного процесса, но каждый раз замазывался. Фашистские судьи делали вид, будто вопрос о том, был ли у Люббе партбилет, или не был, для хода процесса существенного значения не имеет. Но это не так! Первое и очень важное

звено в цепи обвинения оказалось нарушенным! Это прекрасно понимал Димитров. И недаром свой бой с Герингом он начал именно с вопроса о партийном билете Люббе. Напомню диалог Димитрова и Геринга.

«Господин председатель!—говорит Димитров, обращаясь через председателя к Герингу.— В ночь пожара газеты поместили сообщение господина Геринга о поджоге рейхстага. Там было сказано,—я точно помню смысл этого сообщения,—что поджог рейхстага был делом коммунистической партии; кроме того, там было сказано, что арестованный голландский коммунист Ван-дер-Люббе при аресте имел при себе кроме паспорта партийный билет. Я спрашиваю: откуда знал тогда г-н министр-президент Геринг, что Ван-дер-Люббе имел при себе партийный билет?

Геринг. Я не бегаю и не вытаскиваю из карманов людей то, что у них там есть. У меня, если это вам еще неизвестно, есть полиция, и эта полиция обыскивает всех тяжелых преступников и, естественно, докладывает то, что она нашла.

— Тем более странно!—восклицает Димитров.—Ведь как раз в ту же ночь полицейские чиновники, обыскивавшие Люббе, дали в печать сведения, из которых явствовало, что у Люббе при обыске не обнаружили никакого партийного билета...».

Эта простая, ясная логика Димитрова поставила Геринга перед лицом всего мира по крайней мере в неловкое положение, и именно с этого момента Геринг начал терять самообладание. Как победоносно для Димитрова кончился его бой с Герингом, всем известно. И не об этом сейчас речь.

Загадка партийного билета Люббе так и осталась загадкой. Ибо было непонятно: если те, кто непосредственно руководили Люббе, подложили ему фальшивый партийный билет и Геринг, зная об этом, смело заявил о том, что таковой обнаружен, почему же его все-таки не оказалось у Люббе? Ну, а если Люббе не «оснастили» партийным билетом, то почему все-таки Геринг с уверенностью утверждал, что таковой имеется?! Эту загадку и надлежало разрешить. На помощь пришли документы. Но тут нужно сделать небольшое отступление. Я хочу сказать несколько слов о том, как велась мною работа над документальными материалами, имевшими отношение к сценарию «Урок истории».

Прежде всего я смонтировал газетный материал примерно с 31 декабря 1932 года по июнь 1934 года. Я пытался сделать монтаж газетных известий, статей и прочего, чтобы получить как бы портрет этого времени, столь насыщенного событиями.

Весь этот монтаж составил 4 тома. Рядом с отдельными событиями, изложенными в газетах, я расклеил куски тюремного дневника Димитрова, относящиеся к каждому отрезку времени. Сопоставление получилось любопытное. Следующим большим этапом работы над материалом было ознакомление с подлинным стенографическим отчетом «Лейпцигского процесса». Этот отчет попал к нам после войны и сейчас в единственном экземпляре хранится в Институте марксизма-ленинизма. Со своей помощницей З. Гинзбург я прочел все 11 томов отчета. Надо отдать должное стенографам Германского верховного суда—они ухитрялись записывать не только диалоги, речи, но и жесты. «Протянул руку к президиуму суда», «посмотрел на Люббе» и т. д. и т. п. Вы читаете все 11 томов отчета, как интереснейший роман. Перед вами проходят вереницей сотни свидетелей—от Геринга, Геббельса, Гельдорфа, Гейнеса до маленького немецкого мещанина официанта Хельмера, страшного и смешного, как только может быть страшен и смешон всемирный мещанин; от полицейских чиновников—ученых «экспертов» по коммунизму—до рабочих-коммунистов. Это как бы портрет Германии времен становления фашистской «государственности» в разрезе. Удивительный, неповторимый по насыщенности материал!

Около тысячи страниц отчета я вместе с Гинзбург перевел на русский язык. Доскональное знакомство с материалами процесса позволило мне сделать несколько выводов в вопросе о том, какую именно роль играл Люббе в поджоге рейхстага. Во-первых, Люббе не знал, что у него были соучастники. Люббе, возможно, не знал даже, что тот, кто привел его в маленький зал ресторанчика рейхстага, является членом национал-социалистической партии. Гомосексуалист, одержимый безумным, нечеловеческим честолюбием, Люббе считал, что, разжигая маленький пожар в зале ресторанчика, он каким-то фантастическим образом устроил и весь грандиозный пожар в зале пленарных заседаний, что купол рейхстага осел и треснул по мановению его, Маринуса Ван-дер-Люббе, руки. А между тем, для того чтобы разжечь такой

пожар в большом зале рейхстага, нужна была солидная подготовка и участие в этой «работе» целого «коллектива специалистов». Такими специалистами безусловно были фашистские молодчики, проникшие в рейхстаг через подземный ход, соединявший дворец Геринга со зданием рейхстага. Но, по моему убеждению, Люббе в этой колонне поджигателей не был! Таким образом, довольно широко распространенная версия, где Люббе отводили место именно в этой колонне,—ошибочна.

Люббе во время суда настойчиво отрицает версию о том, что у него были соучастники. Более того, он приходит в ярость, когда ему пытаются доказать, что он один не был в состоянии устроить такой большой пожар. Ведь если так, то «подвиг», принесший ему всемирную славу, значительно умаляется! И надо отдать справедливость этому полуидиоту, полубезумцу—он все время упорно отрицает участие коммунистов—Димитрова, Торглера, Попова, Танева—в поджоге рейхстага. А ведь, казалось, чего проще—свидетельствуй так, как это надобно фашистским хозяевам, и тебе дадут снисхождение, тебя оставят в живых! Надо предполагать, что такие предложения в той или иной форме делались Люббе до суда и за кулисами суда, и надо предполагать, что Люббе не пошел ни на какую сделку. Именно поэтому его пришлось все время держать под воздействием скопуламина—вещества, повергающего сознание в состояние сумеречности. Все внешние признаки этого отравления были налицо: низко опущенная голова, постоянное и обильное слюнотечение (рядом с Люббе сидел специальный полицейский, обтиравший время от времени рот и нос Маринуса) и пр.

В том, что Люббе был отравлен, не сомневался и Димитров. В беседе со мной Г. Димитров не только подтвердил это, но и рассказал любопытную подробность. В тюрьме в определенные для приема пищи часы разносили на большом подносе по камерам хлеб. Хлеб был нарезан ровными кусками, и каждый арестант брал любой кусок. Однако один кусок всегда был завернут в целлофан. И на нем было написано: «Ван-дер-Люббе». Скопуламин можно вводить инъекцией, но можно давать его и в пище. Совершенно ясно, что хлеб, предназначенный для Люббе, был отравлен.

Итак, мысль Г. Димитрова (отчасти высказанная им во время процесса и окончательно выраженная после процесса в беседе с корреспондентами) о том, что Люббе был лишь орудием провокации и, по всей вероятности, орудием слепым, бессознательным,—мысль совершенно верная. Иначе нельзя объяснить все поведение Люббе. Правда, выбор Люббе даже как орудия провокации показывает удивительную недальновидность тех, кто его выбирал. Но чего только не делали в лихорадочно-авантюристической спешке фашистские заправилы?!

Все, о чем я здесь пишу, не ново. К таким же примерно выводам пришли в свое время почти все объективные наблюдатели на процессе. Но стенограмма одного из дней процесса, ее сличение с беглыми записями корреспондентов подтверждают эти выводы с большой убедительностью.

Это случилось на сорок второй день процесса. Закончен берлинский этап, посвященный уголовному следствию на месте преступления. Вся громоздкая машина суда снова перенесена в Лейпциг. В первый по возвращении из Лейпцига день предстоит допрос каких-то мелких свидетелей, настолько неинтересных, что в зале присутствует не более десяти иностранных корреспондентов. Но именно этому рядовому, скучному дню суждено было стать одним из самых сенсационных. В этот день Люббе, почти все время молчавший или отвечавший на вопросы короткими, маловразумительными фразами, вдруг заговорил!

Председатель суда допрашивает свидетеля Барца. Неожиданно вскакивает Люббе. Он что-то быстро говорит, все повышая и повышая голос, отчаянно жестикулирует, выкрикивает отдельные на первый взгляд бессмысленные фразы, захлебывается на мгновенье, умолкает и снова говорит, говорит... Если бы мертвый Лазарь, восстав из гроба, появился в зале суда и стал давать показания, это произвело бы меньший эффект, чем то, что произошло в тот день! «Я требую приговора!— выкрикивает Люббе.—Приговор!.. Приговор! Где мой приговор? Пускай мне отрубят голову или тюрьма... Мне надоел процесс... в него вносят символизм... Слишком много церемоний... Это я поджег рейхстаг! Я один! Димитров, Попов уже сказали, что они не имели отношения... Я один поджег... В камере я бегал взад и вперед с ясными представлениями, но пять раз в день еда... и шесть раз еда и все другие вещи... и я слышу голоса в своем теле... я и теперь не могу понятно объяснить...».

Внимание! Ведь Люббе явно говорит о скопуламине, который ему подкладывают в обильную пищу! И Люббе прерывают. Его неоднократно прерывают председатель и прокурор, но он снова говорит, говорит... Переводчик не поспевает за ним.

«...Это предательство человека, полиции и национал-социалистической партии!»—выкрикивает Люббе, приводя в смятение весь президиум суда. Ведь в такой фразе таится, хотя и неясный, но все же намек. «Человек», о котором говорит Люббе, не тот ли это провокатор, что привел его в здание рейхстага? «Полиция и национал-социалистическая партия»? Не обещана ли ему была помощь и благодарность от имени этих двух мощных корпораций?

Прокурор Вернер торопится спасти положение. «Мне послышалось,—говорит он,—что Люббе сказал—не только национал-социалистическая партия, но и коммунистическая! Так ли это, г-н переводчик?» На помощь прокурору приходит защитник Зейферт. «Я понял так,—успокаивает он прокурора,—что Люббе хотел сказать: это ложное обвинение против обеих партий, если их хотят поставить в связь с преступлением, которое совершил я...». А Люббе между тем все говорит и говорит... Встает Димитров. Жестко и точно ставит он вопросы перед Люббе:

— Назовите ваших сообщников! Кто были ваши сообщники?

И Люббе задумывается, трет лоб и вдруг загадочно переспрашивает: «А в самом деле, кто они были?»

Еще мгновенье, и, кажется, он вспомнит что-то, мучительно тревожившее его все эти дни процесса, но председатель суда срочно объявляет перерыв, так и не дав Димитрову возможности поставить вопросы до конца.

Что же произошло с Люббе? Отчего он заговорил? По моему убеждению, при переезде из Берлина в Лейпциг был нарушен обычный «режим отравления». Кроме того, на нервную систему Люббе могла подействовать и просто перемена обстановки, связанная с переездом, с водворением в новую камеру и т. д.

Эту мою догадку подтверждает все, что произошло потом, когда после перерыва возобновляется заседание суда. Совершенно очевидно, что в перерыве Маринусу ввели достаточную дозу скопуламина. Вспышка дикой энергии исчерпана! Правда, допрос продолжается. Вопросы, ответы, снова вопросы и снова ответы. Но Люббе уже не тот! Он отвечает все более и более вяло, голос его постепенно становится все глуше и глуше, взгляд подслеповатых глаз тускнеет. Да! Г-н председатель может быть спокоен—все в порядке!

Но разве не дает стенограмма одного этого дня полное подтверждение всему тому, что я предполагал о роли Люббе?! Конечно. Но при чем здесь партийный билет?—спросите вы. Так вот: в этот же сенсационный день на испуганный вопрос председателя: «...но если вы, Люббе, подожгли рейхстаг о д и н, то как вы это сделали?»,—последовал необыкновенно странный и малопонятный ответ. «Я это сделал своим пиджаком!»—не задумываясь выпаливает Люббе. В зале смеются. Председатель суда глубокомысленно замечает: «Но ведь нельзя поджечь большой зал с помощью тряпки?»

И эпизод с пиджаком исчерпан!

Но вот, листая и листая страницы стенографического отчета, я дошел до страниц, на которых имеются фотографии «вещественных доказательств», таких, как воззвание Коминтерна, обнаруженное у Димитрова при аресте, его записная книжечка, открытка с видом рейхстага, якобы найденная у Димитрова, которая тоже должна была, по мысли фашистских мудрецов, служить свидетельством особого интереса болгарина к этому зданию. Среди всех этих «вещественных доказательств» я увидел куртку-пиджак Ван-дер-Люббе, вернее только ее верхнюю половину; нижняя, где были карманы, обгорела! И я мгновенно вспомнил все, что говорил Люббе в тот сорок второй день суда. Мне представилось, как все могло произойти на самом деле. По свидетельству полицейских, Люббе поймали полуголым, он был обнажен до пояса. Очевидно, пиджак и рубашку он скинул с себя, чтобы легче было «работать» в то время, когда он разжигал пожар в маленьком зале ресторанчика! «Я поджег его своим пиджаком!» Но ведь теперь совершенно ясно! Люббе раздувал огонь, размахивая своим пиджаком!

И совершенно отчетливо я увидел, как тот самый «человек», который привел Люббе в рейхстаг, в последнее мгновенье незаметно подсовывает фальшивый билет голландской компартии в пиджак Люббе. А дальше все идет своим порядком. Герингу доложено, что билет там, где ему надлежит быть, Геринг торопится сообщить это корреспондентам, корреспонденты выкрикивают сенсационное известие в телефонные трубки, наборщики наби-

рают экстренные выпуски газет! Все в порядке. за исключением одной непредусмотренной мелочи: размахивая над огнем пиджаком, Люббе даже не заметил, как из кармана пиджака выпала и сгорела в огне маленькая красная книжечка-билет. А может быть, билет сгорел тогда, когда Люббе, бросив и свой пиджак и рубашку, кинулся бежать в коридор, уже заполненный клубами дыма, валившего из большого зала рейхстага!

Во всяком случае, билет сгорел. Разгадка тайны «партийного билета Люббе» оказалась проста, как Колумбово яйцо. Но надо сказать прямо, именно эта «разгадка» толкнула меня на решение сюжетного узла, связанного с поджогом рейхстага.

Я, правда, не воспроизвел в сценарии драматический сорок второй день процесса и сделал это сознательно. Драма, которой я хотел взволновать сердца зрителей, должна была быть драмой политической, а не детективной. Столкновение идей представляется мне более важным, чем тот интерес, который я легко мог вызвать подробной разработкой детективного сюжета. Потому-то я и отказался от соблазна разработки такого «выгодного» сюжета, как сюжет о Ван-дер-Люббе. Но отдельные детали, подсказанные внимательным прочтением документов, помогли мне наполнить живой жизнью образ Ван-дер-Люббе на том сжатом участке, который впоследствии был отведен ему в сценарии и фильме.

●

Наблюдательность, наблюдательность и еще раз наблюдательность, умение исследовать жизненные явления (а документ—это тоже явление жизни), умение видеть то, что скрывается за поверхностной географией явления,—все это необходимые требования нашей профессии.

Мы должны обострять способность исследования явлений жизни. И если нам в руки попал пожелтевший от времени документ, старый газетный лист, письмо, написанное архаическим почерком, надо уметь прочесть все это так, чтобы за выцветшими строчками документа, газетного листа, письма вставала скрытая, но вечно живая жизнь, живое зерно художественного произведения.

ПОКАЗ ФИЛЬМОВ СТРАН АЗИИ И АФРИКИ

С большим успехом прошла в Москве неделя показа фильмов стран Азии и Африки, проведенная Министерством культуры СССР совместно с Советским комитетом солидарности стран Азии.

В крупнейших кинотеатрах столицы в эти дни были показаны художественные фильмы: Китайской Народной Республики—«Моленье о счастье», «Семья профессора Цзяна», «Таинственные спутники»; Корейской Народно-Демократической Республики—«Дорога к счастью»; индийские картины—«Ураган», «Два бигха земли», «Паром». Кинематография Египта была представлена картинами «Борьба в долине», «Встреча со счастьем», «Любовь и слезы»; кинематография Японии—фильмами «Источник молодости», «Трагедия острова Сайпан», «Хиросима». Были показаны также индонезийский фильм «Гиман» и таиландский—«Санти и Вина».

В СОЮЗЕ РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

СЕКЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

В эту секцию творческого Союза киноработников входят режиссеры, актеры, операторы, художники, композиторы, звукооператоры, редакторы. Секция ставит своей целью сплотить участников творческого процесса создания фильмов для борьбы за дальнейший качественный рост нашего киноискусства. Всемерно укреплять связь кинематографистов с жизнью народа, помогать совершенствованию их профессионального мастерства—таковы главнейшие задачи этой секции, как и всего Союза работников кинематографии.

В бюро секции вошли режиссеры М. Ромм (председатель), Е. Дзиган, Г. Чухрай, С. Ростоцкий, А. Алов, Л. Кулиджанов; операторы А. Головня, А. Шеленков, В. Монахов; актеры Л. Сухаревская, Е. Тетерин, В. Санаев; художники В. Каплуновский, Е. Куманьков и другие.

Разработан большой, содержательный план работы. Частично он уже осуществляется. Просмотрен и обсужден ряд картин, выпущенных в конце 1957 года. Интересно прошли организованные в Центральном Доме кино дискуссии о фильмах «Летят журавли» и «Дом, в котором я живу».

Значительную работу провела секция по подготовке к Всесоюзной творческой конференции работников кино, созываемой в феврале.

В настоящее время секция готовится к осуществлению ряда таких важных мероприятий, как обсуждение тематического плана художественной кинематографии, совещание о работе художественных советов, обсуждение актерской проблемы. Совместно с секцией науки и техники будет обсужден вопрос о техническом оснащении студий.

Проводится подготовка к организации ряда семинаров, которые помогут работникам кинематографии повысить свое профессиональное мастерство. В 1958 году намечено организовать семинары по творчеству С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, по фильмам Чаплина и т. д. Предполагается, что такие семинары будут проводиться не только в Москве, но и в республиканских союзах.

Большое внимание в планах работы секции уделяется творческой молодежи. Члены секции намерены обсудить вопросы подготовки режиссеров во ВГИКе и на специальных курсах. Будут также коллективно проанализированы работы ряда молодых режиссеров, операторов, актеров.

В секции созданы комиссии по профессиям (режиссерская, операторская, музыкальная, актерская и другие). Они будут заниматься обсуждением вопросов, которые интересуют главным образом работников одной творческой специальности.

СЕКЦИЯ КРИТИКИ, ТЕОРИИ И ИСТОРИИ КИНО

В обстановке высокой активности прошло обсуждение ближайших задач секции критики, теории и истории кино. В нем приняло участие более 70 специалистов-киноведов, литературных и театральных критиков и кинематографистов различных специальностей.

Во вступительном слове председатель секции Р. Юренев сообщил о намеченном плане работы. Он подчеркнул, что в основе всей деятельности секции должна лежать борьба за высокую идейность и художественное совершенство наших фильмов, а также за улучшение состояния кинокритики, за приближение ее к актуальным проблемам жизни советского народа.

Предполагается, что секция будет принимать активное участие во многих начинаниях Союза—обсуждении наиболее значительных проблем кинематографии, дискуссиях по новым сценариям, фильмам и т. д., не забывая, конечно, и о своей основной задаче—активном содействии повышению уровня

кинокритики, качества рецензий, статей, научных исследований по вопросам теории и истории кино.

Предстоит также обсуждение последних теоретических работ, выпущенных издательством «Искусство» и подготовленных силами работников Института истории искусств АН СССР, Госфильмофонда и ВГИКа, анализ деятельности и планов журналов «Искусство кино», «Советский экран» и киноотдела газеты «Советская культура».

Секция намерена возглавить работу по организации Музея киноискусства, приступить к собиранию и тщательному изучению кинематографического наследия, всех ценных трудов, созданных Эйзенштейном, Пудовкиным и другими творческими деятелями кино, теоретиками и исследователями.

Сообщение о плане работы секции вызвало оживленный обмен мнений.

Режиссеры Г. Рошаль, А. Роом, М. Донской призвали кинокритиков больше внимания уделять современной теме в кино, заботиться о творческом росте молодежи.

Г. Авенариус и Н. Кастелин упрекнули секцию в недостаточном внимании к вопросам зарубежного кино и киноведения. Они предложили устраивать вечера встреч с представителями зарубежного киноискусства, обсуждение творчества выдающихся мастеров кино и наиболее интересных исследований кинотеоретиков капиталистических стран и стран народной демократии.

С. Гинзбург, А. Головня, И. Соколов подчеркивали в своих выступлениях, что особое внимание надо уделить повышению профессиональных знаний критиков.

Ряд выступающих предостерегали секцию против излишнего академизма, келейности, оторванности от жизни.

Г. Рошаль и Л. Фрадкин высказались в пользу того, чтобы секция систематически давала подробные оценки фильмам, выходящим на экраны. Я. Варшавский по поручению редакции журнала «Искусство кино» предложил учредить премию секции кинокритики за лучший фильм на современную тему.

Участники дискуссии высказали уверенность, что организация секции даст толчок дальнейшему развитию киноведения и будет способствовать подъему всего советского киноискусства.

СЕКЦИЯ МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫХ ФИЛЬМОВ

Основу плана секции составляет обсуждение важнейших творческих проблем, выдвигаемых быстрым развитием мультипликационной кинематографии.

Секция начинает свою работу с обсуждения докладов о сценарии рисованного фильма, о творчестве художника-мультипликатора, о сборниках «Фильмы-сказки». Кроме того, в плане намечены встречи с драматургами, с членами секции сатиры и юмора Союза советских писателей, со зрителями и т. д.

Планом также предусмотрены информационные просмотры и обсуждения новых фильмов. В Центральном Доме кино уже состоялись просмотры мультфильмов «Чудесница», «Снежная королева», «Опять двойка» и других. Секция обсудила несколько картин, подготовленных киностудией «Союзмультфильм» к 40-летию Великого Октября.

В 1958 году секция намерена провести первую творческую конференцию работников мультипликационного кино. В ходе подготовки к ней на заседаниях секции будут обсуждены такие вопросы, как «Сатира и плакат в мультипликации», «Изобразительные и стилистические особенности мультипликационного фильма», «Кукла в кинематографе», «Работа с актером и художником в мультипликационном кино» и другие. В течение этого года будут проводиться занятия семинара по теории и истории мультипликационного кино.

В плане секции на 1958 год намечено также решение ряда вопросов, связанных с внедрением в производство новой техники и передовой технологии, с предстоящим выпуском широкоэкранных мультфильмов.

ЧЕТЫРЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ ТВОРЧЕСКОГО ТРУДА

Кинематографическая общественность тепло отметила шестидесятилетие со дня рождения и сорокалетие творческой деятельности виднейшего советского киноведа, педагога и критика профессора Николая Алексеевича Лебедева.

Неутомимая деятельность Н. А. Лебедева сыграла немалую роль в развитии советского киноискусства, в изучении его истории, в разработке многих важнейших теоретических проблем.

Сын железнодорожника коммунист Николай Лебедев пришел в советскую кинематографию в 1922 году как деятель кинопечати. С 1923 по 1926 год он редактировал журналы «Пролетарское кино», «Киножурнал АРК», а затем газету «Кино». Перу Н. А. Лебедева принадлежат многие статьи по вопросам киноискусства в газетах «Правда», «Известия» и «Печать и революция». В 1924 году Н. А. Лебедев возглавил Ассоциацию революционной кинематографии (АРК). Как критик, теоретик и активный общественный деятель, Н. А. Лебедев горячо отстаивал и пропагандировал принципы нового, революционного киноискусства, которое складывалось в те годы.

Н. А. Лебедев приобрел известность также как режиссер и сценарист научно-популярного кино. Им были созданы фильмы «По Европе», «Нефть», «В стране Ленина», «Ворота Кавказа» и другие.

В 1933 году в своей диссертации «К вопросу о специфике кино» Н. А. Лебедев впервые в советском киноведении сделал попытку дать анализ особенностей кинематографии как искусства.

Вскоре он выпускает сборник «Партия и кино», где собраны важнейшие решения и указания партии по вопросам кинематографии. Существенным вкладом в развитие советского киноведения явились его работы по истории киноискусства и его монография о творчестве народного артиста СССР Б. Щукина.

Большой творческий труд вложил профессор Лебедев и в создание «Очерков истории советского кино», подготовленных Институтом истории искусств АН СССР в 1956 году.

В начале тридцатых годов Н. А. Лебедев приступает к педагогической деятельности, возглавляя кафедру истории кино во ВГИКе. В дальнейшем он неоднократно в различные периоды руководил этим институтом. По инициативе Н. А. Лебедева в 1945 году был создан киноведческий факультет ВГИКа.

Выдающийся ученый и педагог воспитал несколько поколений киноведов и творческих работников кинематографии.

Труды Н. А. Лебедева по теории и истории кино пользуются широкой популярностью не только в Советской стране, но и далеко за ее рубежами; они переведены на многие языки. Проф. Лебедев— участник ряда международных научных конгрессов, вице-президент Международной Федерации фильмотек и член Комитета директоров международного объединения историков кино.



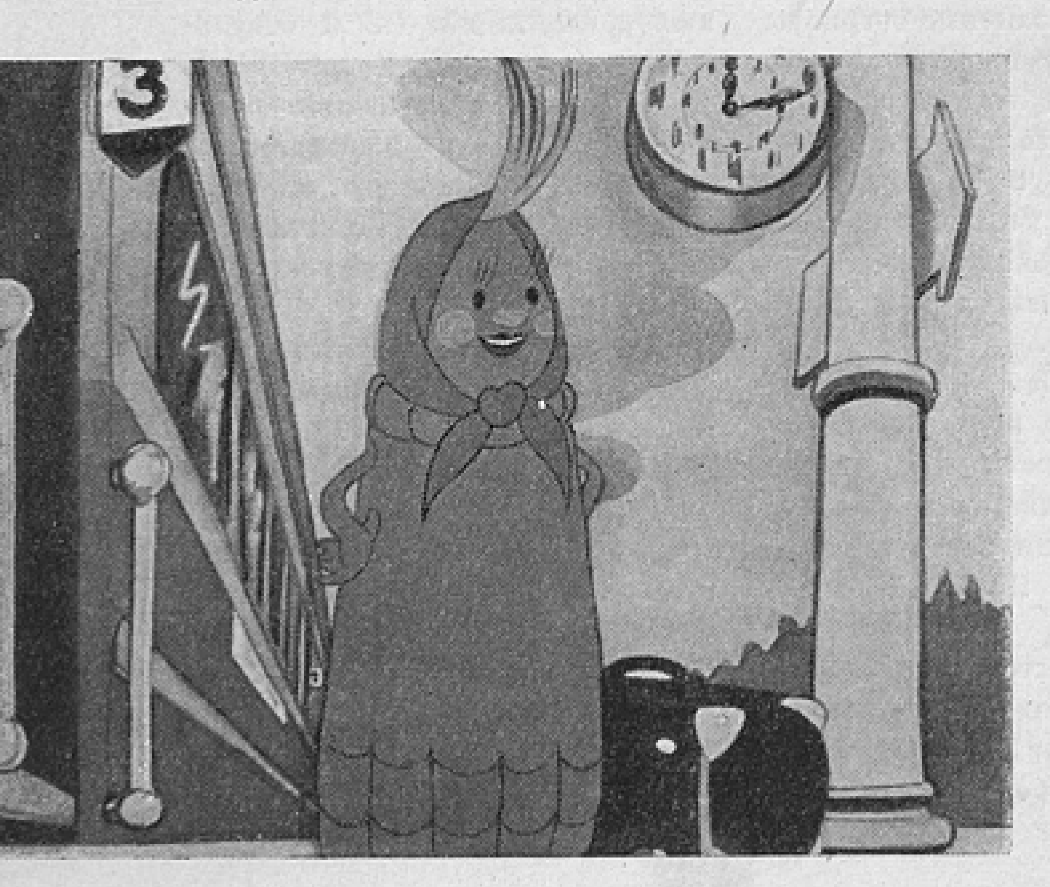
На торжественный вечер, посвященный юбилею Н. А. Лебедева, в актовом зале ВГИКа собрались студенты и научные работники института, представители киностудий и многих общественных организаций. После вступительного слова директора ВГИКа А. Грошева, отметившего большие научные и общественные заслуги Н. А. Лебедева, юбиляра приветствовали представители всех кафедр института и крупнейших киностудий страны, а также Союза работников кинематографии СССР, Института истории искусств Академии наук СССР, Госфильмофонда и других организаций. Были оглашены приветственное письмо от министра культуры СССР Н. А. Михайлова, многочисленные телеграммы, поступившие в адрес юбиляра от деятелей советской кинематографии, литературы и театра, от ряда зарубежных кинематографистов и научных учреждений.

ПРАЗДНИК РИСОВАННОГО ФИЛЬМА

С большим успехом прошел первый фестиваль мультипликационных фильмов, проведенный недавно в Москве, Ленинграде, Свердловске, Челябинске и Новосибирске.

Киностудия «Союзмультфильм» представила на суд зрителей большую и разнообразную программу рисованных и кукольных фильмов различных жанров: сказочных, комедийных, сатирических. Были показаны картины выпуска 1957 года: полнометражный фильм «Снежная королева» по сказке Андерсена (удостоенный первой премии на кинофестивале в Венеции), «Чудесница», «Сказка о Снегурочке», «Привет друзьям», «Опять двойка» и некоторые из фильмов, выпущенных ранее: «Девочка в джунглях», «Миллион в мешке», «В одной столовой», «Старые знакомые», «В яранге горит огонь» (картина, получившая первую премию на кинофестивале в Венеции в 1955 г. и золотую медаль на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов).

«ЧУДЕСНИЦА»



В столице фестиваль мультфильмов проходил в кинотеатрах «Метрополь», «Центральный», «Юный зритель». В день открытия фестиваля директор киностудии «Союзмультфильм» С. Куликов сообщил зрителям кинотеатра «Центральный» о деятельности студии и ее дальнейших планах. В фойе кинотеатров были развернуты выставки. Перед началом сеансов режиссеры, операторы, художники-мультипликаторы и актеры-кукловоды рассказывали, как создается мультфильм. Художники тут же на доске иллюстрировали процесс создания фаз и «оживления» рисованных персонажей.

Просмотры и обсуждения мультфильмов были проведены в клубе МГУ и Домах культуры и клубах нескольких крупных московских предприятий. Исключительно сердечной была встреча работников студии «Союзмультфильм» с ткачихами комбината Трехгорной мануфактуры, которые с большой похвалой отозвались о просмотренных ими мультипликационных картинах.

В Ленинград для проведения фестиваля выезжала группа работников студии. Они участвовали во встречах, состоявшихся в Доме культуры Кировского завода и некоторых других клубах. Одной из наиболее интересных была встреча с активом ленинградских комсомольцев, которые в своих выступлениях особенно подчеркивали большие воспитательные возможности мультфильма, призывали чаще обращаться к сатирическому жанру. По ленинградскому телевидению была организована часовая передача, посвященная мультфильмам, в которой приняли участие режиссер-постановщик «Снежной королевы» Л. Атаманов, художники-мультипликаторы Б. Дежкин и В. Котеночкин. Л. Атамановым была также прочитана лекция о мультипликации в отделении Общества по распространению политических и научных знаний.

В города Урала и Сибири направилась группа мастеров мультипликации, возглавляемая Д. Бабиченко, режиссером-постановщиком рисованных фильмов «Привет друзьям» и «Миллион в мешке». В каждом городе, в каждом кинотеатре и клубе новым мультфильмам и их создателям был оказан самый горячий дружеский прием.



«ЧУДЕСНИЦА»

В Свердловске вечера мультфильма состоялись во Дворце культуры Уралмашзавода, клубе строителей Уралхиммашзавода, в Доме культуры железнодорожников, в окружном Доме офицера. Особенно памятной была встреча со школьниками, просмотревшими фильмы «Снежная королева» и «Чудесница». Гости из Москвы с готовностью отвечали на сыпавшиеся градом вопросы ребят, желавших постигнуть все тайны «оживления» рисованных человечков и животных. Режиссер Д. Бабиченко, художники-постановщики П. Репкин, В. Шварцман, В. Калашников, оператор М. Друян, художник-мультипликатор Л. Жданов побывали также в гостях у журналистов города.

В Челябинске фестиваль был открыт в кинотеатре имени 25-летия Октябрьской революции. Просмотры и обсуждения проходили в клубах Челябинского тракторного завода, завода имени Орджоникидзе и во Дворце пионеров. Тепло встретили картину «Чудесница» зрители одного из пригородных колхозов.

Двадцать встреч мастеров мультфильма со взрослыми и детьми состоялось в Новосибирске. Были проведены зрительские конференции в клубе завода имени Чкалова, в Институте усовершенствования учителей, в клубе рабочей молодежи имени Н. Островского и общегородская конференция зрителей.

Непосредственное общение со зрителями принесло большую пользу работникам студии и, несомненно, окажет влияние на направление их дальнейшей творческой деятельности. Они воочию увидели, как различные по составу аудитории принимают и оценивают тот или иной фильм. Наибольший успех выпал на долю фильмов «Снежная королева», «Чудесница» и «Привет друзьям».

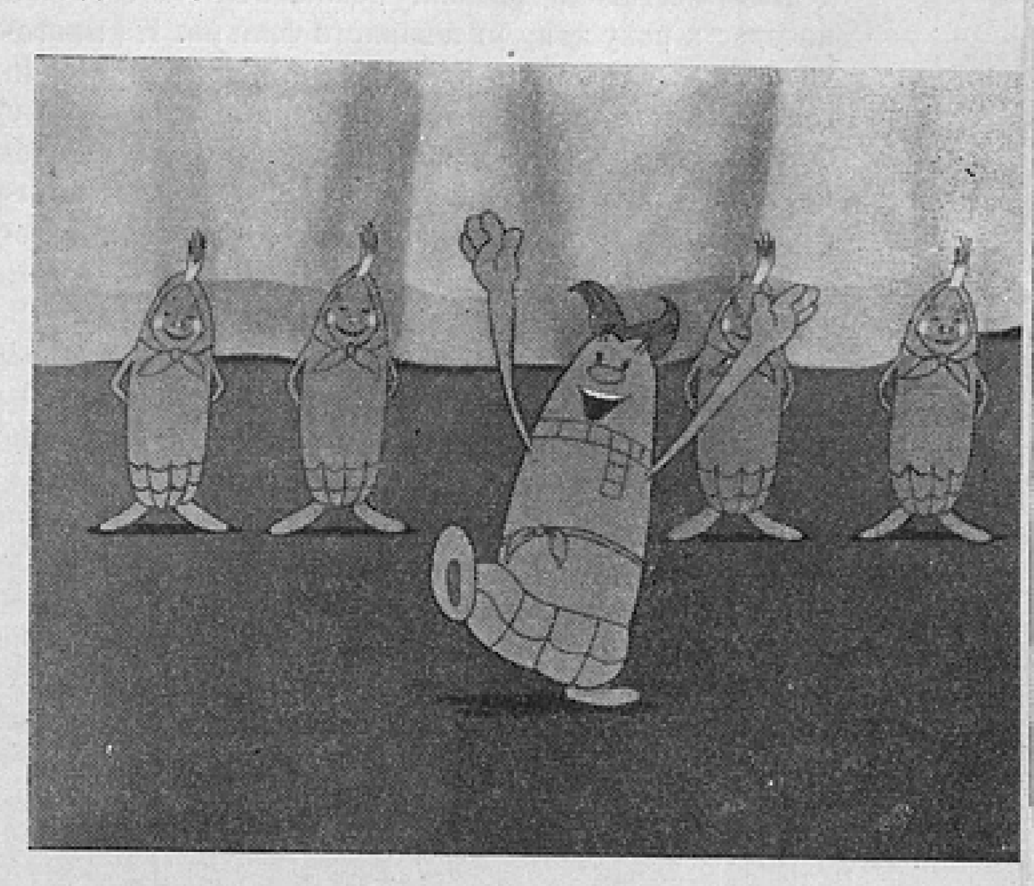
Обсуждения часто выливались в серьезный и задушевный разговор о том, чего ждет зритель от искусства рисованного фильма, какие темы интересуют его. Зрители хотели бы увидеть воплощенными в рисунках талантливых художников кино русские сказки, страницы любимых с детства книжек Андерсена и братьев Гримм, лучшие произведения фольклора разных стран. И наряду с этим называли новые, еще нетронутые темы, рожденные грандиозными достижениями советской действительности. Часто приходилось слышать:

— Создайте фильмы об искусственных спутниках Земли, о будущих путешествиях в космос, о покорении атома...

Многие зрители говорили о большом воспитательном воздействии сатирического мультфильма, советовали в острой форме высмеивать тунеядцев, бюрократов, стиляг, ставить в мультфильмах злободневные бытовые вопросы.

Зрители не только подсказывали темы. Они сделали много верных и метких замечаний о самой природе мультфильма, о его жанровых особенностях. Справедливой критике подвергались произведения мультипликационного кино, робко копирующие натуру, тусклые, бедные фантазией. «Побольше красочности, яркости, веселья!»—говорится в одном из писем. «Чудесница» именно тем и понравилась,

«ЧУДЕСНИЦА»



что полезная идея облечена в ней в яркую форму, полную остроумных изобразительных находок.

«Действие должно быть динамичным, живым, краски—ярче, чем в природе»,—пишет зритель П. Паппкевич из Ставрополя.

Более двадцати премий и дипломов получили советские мультфильмы на международных кинофестивалях. Такая высокая оценка со стороны международной кинообщественности—свидетельство серьезных творческих достижений этого вида советского киноискусства.

Мультипликационные фильмы пользуются большой любовью и широким признанием у советских зрителей—взрослых и детей. К сожалению, этих чувств не разделяют в полной мере организации проката и рекламы. Мультипликационные фильмы слабо пропагандируются, с трудом находят путь на экран.

Например, к фестивалю мультипликационных фильмов не было подготовлено почти никакого рекламного материала. Даже в Москве не было плакатов и афиш о фильмах, демонстрировавшихся во время фестиваля. Не было их и на местах. «Сегодня демонстрируются мультфильмы»,—гласила лаконичная надпись у входа в кинотеатр или клуб. Ни рекламные организации, ни сама студия «Союзмультфильм» не позаботились выслать заблаговременно хотя бы фотографии, которые могли бы использовать местные художники для оформления кинотеатров.

До недавнего времени в прокатных организациях имела хождение теория, что взрослый зритель якобы не станет смотреть программу из одних мультфильмов. Сама жизнь опровергла это предвзятое суждение. Фестиваль выявил исключительно большой интерес к искусству рисованного фильма. На многочисленных встречах и конференциях зрители в один голос жаловались на то, что взрослому человеку очень трудно увидеть новые мультфильмы, даже специально для него предназначенные. «О новых мультфильмах мы узнаем от знакомых, имеющих телевизор»,—рассказывали многие зрители в Москве и Ленинграде. Действительно, телевидение пропагандирует мультипликацию гораздо успешнее, чем организации проката.

В анкете, розданной на фестивале, был вопрос: «Как часто вы смотрите мультипликационные фильмы на экране кинотеатров?». «Так часто, как их показывают для взрослых,—гласит один из ответов,—а это бывает редко. Очень жаль!» Зритель из другого города, не сговариваясь с первым, отвечает почти теми же словами: «Так часто, как они демонстрируются. Иначе говоря, к сожалению, очень редко».

После фестиваля в адрес директора кинотеатра имени 25-летия Октябрьской революции в Челябинске стали поступать письма с предложением показывать мультфильмы на вечерних сеансах. Из деревни Долгой от заведующего отделом культуры Сосновского района, Челябинской области, В. Чухнина пришло письмо с просьбой обязательно посылать эти фильмы для демонстрации по киноустановкам Сосновского района. Подобные просьбы поступают и из других районов и областей. Обидно, что просьбы эти трудно удовлетворить в условиях принятого до сих пор тиража мультфильмов—одна копия на область.

Зрители—участники фестиваля—внесли много заслуживающих внимания предложений. Они предлагали в больших городах открыть специальные кинотеатры мультфильмов; в крупнейших кинотеатрах устроить залы для демонстрации рисованных фильмов; устраивать вечерние сеансы мультфильмов для взрослых; включать мультипликационные короткометражки в обычный сеанс наряду с хроникой и научно-популярными картинами.

Первый фестиваль мультипликационных фильмов стал настоящим творческим смотром этого вида киноискусства и показал, какой серьезный интерес к нему проявляют самые широкие круги советских зрителей.

Е. КУЗНЕЦОВА

ДОРОГУ КИНОЛЮБИТЕЛЬСТВУ!

Ю. Знаменский

О „МАЛОЙ“ КИНЕМАТОГРАФИИ

СНИМАЮТ КИНОЛЮБИТЕЛИ...

Кинолюбительство стало важным явлением культурной жизни нашей страны. Непрерывно возрастают его масштабы. Новый вид художественной самодеятельности—ценный резерв «большой» кинематографии. Это новые темы и новые таланты, это будущие кинодраматурги, режиссеры, операторы и актеры.

С каждым днем растет число самодеятельных киностудий при Дворцах культуры, клубах, на заводах, в колхозах и учебных заведениях. Съемкой узкопленочных фильмов занимаются научные работники, инженеры, врачи, служащие, рабочие, студенты, школьники.

Успешно работают студии кинолюбителей на Рижском заводе «ВЭФ», Львовском паровозо-вагоноремонтном заводе, Казанской фабрике кинопленки, на «Азовстальстрое», на автозаводе имени Лихачева, в Московском и Киевском государственных университетах, в станице Аксайской, в Саратове, Свердловске и многих других местах.

Серьезное значение приобрели детские и юношеские самодеятельные киностудии. В столице в этом направлении большую работу ведет клуб Юных кинолюбителей и комсомольская киностудия Центрального парка культуры и отдыха имени М. Горького, Центральная станция юных техников, Московский городской Дом пионеров. Имеются юношеские киностудии и в Ленинграде, Серпухове, Киеве, Житомире, Минске. «Фонд» кинофильмов, снятых на юношеских киностудиях, насчитывает уже более сотни наименований. Есть здесь фильмы—учебные пособия, фильмы-экскурсии, кинокомедии, экранизированные произведения литературы.

В городах и на селе работают многочисленные кинолюбители-одиночки.

К сожалению, самодеятельная кинематография не пользуется еще достаточным вниманием Министерства культуры и ВЦСПС. Быстрее развернуть работу по оказанию помощи кинолюбителям, обеспечить консультацию и творческое руководство любительским киноколлективам должен Союз работников кинематографии СССР. Накопилось множество творческих, организационных и технических вопросов, от которых зависит дальнейшее правильное развитие кинолюбительского движения, и эти вопросы должны быть продуманы, обсуждены и разрешены безотлагательно.

РАЗНООБРАЗИЕ ЖАНРОВ

Картины, создаваемые кинолюбителями, различны по творческому почерку, жанрам, техническому мастерству и изобразительному стилю. Но у всех этих фильмов есть одна общая черта—хорошее знание материала и страстность подлинного творчества.

Многие из любительских фильмов еще несовершенны по форме, композиции, технике. Но когда автор фильма о Памире—географ, а медицинской картины—врач, это уже говорит о многом.

Поиски новых тем, сюжетов, формы изложения, использование интересных творческих решений позволяют ожидать от самодеятельных кинематографистов смелого проникновения в новые области мастерства, создания ярких и правдивых произведений киноискусства.

Но опыт любительских фильмов, к сожалению, никем не изучается. Нет и серьезного критического разбора этих картин на страницах печати, анализа творчества кинолюбителей, их успехов и ошибок.

Здесь слово за теоретиками и историками кино, кинокритиками.

Уходит в прошлое время, когда весь любительский фильм от начала и до конца делался одним человеком. Сейчас на самодеятельных киностудиях можно встретить кинолюбителей—режиссеров, операторов, композиторов, актеров. Осваивая новые профессии, они нуждаются в творческой помощи своих старших товарищей по искусству, в советах и консультациях.



Кадры из фильмов самодеятельной киностудии Московского государственного университета — «МГУ-фильм»: гимнастический зал для студентов; в университетском бассейне; студенты, приехавшие на целину, направляются на полевые работы; студентка химического факультета МГУ Варя Васильева ведет комбайн.

ЧТО ТАКОЕ «МАЛАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ»

Сейчас к кинолюбительству в узком смысле этого слова привлечено внимание общественности. О нем говорят, пишут в газетах и журналах. Но часто забывают, что это только один участок «малой» кинематографии. В понятие «кинолюбители» включаются сейчас и люди, использующие кинокамеру для отдыха, и мастера узкопленочного кино, отдавшие этому делу не один десяток лет жизни.

И правильно ли, например, инженера Н. М. Митрофанова или научного работника И. И. Гомельского считать кинолюбителями? Ведь они снимают узкопленочные фильмы уже несколько десятков лет, создали немало интересных произведений и часто к ним за советом обращаются профессионалы.

Съемка на узкой и, реже, на 35-*мм* пленке ведется и в специальных кинолабораториях, в научных экспедициях, на производстве. Здесь созданием картин, использованием кино как метода научных исследований и документации научно-исследовательской работы занимаются кинолюбители, уже давно ставшие профессионалами.

В кинолаборатории Ленинградского политехнического института имени М. И. Калинина съемки ведет научный работник Я. О. Шпильберг. В «Тяжпромэлектропроекте» картины о новой технологии создает инженер П. В. Ирз. В Институте физиологии имени академика И. П. Павлова Академии наук СССР во главе кинолаборатории (которая давно уже стала подлинной студией научно-биологического фильма) стоит опытный оператор-профессионал М. Д. Арон.

Много ценных фильмов создано и в Киевском государственном университете, Государственном педагогическом институте имени А. И. Герцена, Ленинградском горном институте. Одна только Лесотехническая академия имени С. М. Кирова на своей «студии» сняла более сорока технико-производственных и учебных фильмов.

Картины, созданные в научных учреждениях, сделаны с подлинным знанием материала, они конкретны, имеют точные адреса, бьют прямо в цель. Эти фильмы—настоящие помощники технического прогресса, «записные книжки» ученого, инженера-новатора, замечательные популяризаторы новейших достижений науки и техники.

Интересную область «малой» кинематографии составляют выставочные и музейные фильмы. На одной только Всесоюзной сельскохозяйственной выставке имеется несколько десятков киноавтоматов дневной проекции и многочисленные узкопленочные кинокартины для показа на них. Специальный выставочный фильм «Школы и вузы» снимается для Государственного музея истории Ленинграда. Он создается энтузиастами «малой» кинематографии.

Но, как правило, все эти «ведомственные» фильмы отпечатаны в одном и редко в нескольких экземплярах. И это одна из причин, почему их не видят широкие круги специалистов, учащиеся, массовый зритель. Правильно ли это? Не пора ли произведениям «малой» кинематографии открыть широкую дорогу к зрителю?

КИНОЛЮБИТЕЛИ-ПУБЛИЦИСТЫ

Используя опыт стенной печати и многотиражек, создать боевую кинопериодику силами кинолюбителей, в помощь центральным и областным киножурналам начать выпуск местных киногазет—все это еще недавно казалось фантазией, утопией. Сейчас это становится реальностью.

Наряду со «световыми» газетами о своем существовании во весь голос заявляют хроникально-документальные картины и любительская кинопериодика.

Среди жанров любительской кинематографии документальные фильмы являются самыми популярными. Киноочерки, зарисовки, хроника жизни своего учреждения, рассказ с экрана о трудовых буднях, кинопортреты новаторов—это все живо интересует энтузиастов узкопленочной кинематографии.

От случайных тем они переходят к созданию киногазет, журналов, бюллетеней, альманахов. Эти киноиздания выходят сейчас в Москве, Ленинграде, Днепропетровске, Риге, Казани. На них еще сказываются нередко «болезни роста», в ходе творческих поисков бывают и неудачи. Но в этих фильмах есть то, чего часто не хватает профессиональной кинохронике. Они делаются оперативно, их авторами являются сами производственники. И поэтому так велика их воспитательная роль.

Сейчас, когда выросла армия технически грамотных, умеющих разговаривать киноязыком самодеятельных кинематографистов, настало время шире распахнуть двери для них в киностудии хроники—привлечь к работе наиболее опытных и квалифицированных кинолюбителей.

Это расширит и обогатит тематику профессиональных киножурналов, сделает их материал более интересным, ярким, разнообразным. Любительские фильмы должны занять достойное место в нашей пропагандистской, идейно-воспитательной работе.

СВЯЗИ КИНОЛЮБИТЕЛЕЙ С ТЕЛЕВИДЕНИЕМ

Утром снято—вечером показано! Это правило стало принципом кинолюбителей, работающих для телевидения.

Оперативность и смелое проникновение в новые области позволили кинолюбителям стать подлинными друзьями телевизионного экрана.



Кадры из фильмов самодеятельной киностудии Московского энергетического института — «МЭИ-фильм»: улица, на которой расположен институт; занятия у электронного микроскопа; у станка в лаборатории технологии металлов; будущие энергетики овладевают сложными формулами ...

Молодежный отдел Ленинградской студии телевидения один из первых понял, что может дать телезрителю любительский кинорепортаж. Здесь уже переданы в эфир и хорошо встречены зрителем десятки разнообразных сюжетов, снятых самодеятельными кинематографистами.

Однако большинство телевизионных студий страны еще не осознало, какие перспективы открывает перед ними кинорепортаж любителей. Чем иным можно объяснить, что до сих пор телевизионные студии не имеют у себя кинопленки для съемок, а на многих из них даже не установлены узкопленочные проекторы для показа любительских фильмов?

Журналист-кинооператор очень нужен советскому телевидению. Этих журналистов надо подбирать и воспитывать из кинолюбителей, обеспечить их техникой и серьезным творческим руководством.

Когда это будет сделано, телевизионный экран станет быстрее откликаться на события дня, и его передачи выйдут на передний край жизни.

ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

В картине «Поддубенские частушки», снятой на «Ленфильме», все роли исполняли участники художественной самодеятельности Дворца культуры имени С. М. Кирова. Этот опыт оказался удачным.

Уже накоплен некоторый опыт и в постановке игровых фильмов полностью силами кинолюбителей. Самодеятельные кинематографисты пишут сценарии, ведут режиссуру, осуществляют съемку, выступают как артисты. Такие картины созданы в Ярославле, Ленинграде, Краснодаре. Кинолюбитель-актер Л. П. Макарычев снял кинокомедию «Нюся». Преподаватель Д. П. Колотий создал сатирический фильм «Почему они не пришли на наш праздник», а юношеская киностудия «Сютфильм» — картину «Не рой другому яму».

Конечно, в этой области еще сделаны только первые и довольно робкие шаги, но важно, что и в ней кинолюбители уже пробуют свои силы.

И вот здесь-то особенно большую роль могла бы сыграть помощь кинолюбителям со стороны Домов народного творчества и опытных мастеров художественной кинематографии.

ЕЩЕ О КИНОАППАРАТУРЕ И ПЛЕНКЕ

В условиях быстрого роста кинолюбительского движения не так-то просто купить съемочную узкопленочную камеру. Съемочный аппарат «16 С-1», который выпускал Ленинградский завод КИНАП, уже несколько лет назад снят с производства. Один из киевских заводов должен был выпустить в 1957 году десять тысяч любительских камер «Киев 16 С-2». Но он сорвал программу и выпустил всего только 264 такие камеры. На 1958 год Киевский совнархоз планирует выпуск двух тысяч этих аппаратов. И это на всю армию советских кинолюбителей! На все самодеятельные киностудии и кинолаборатории «малой» кинематографии!

Примерно полгода назад появились киносъемочные камеры для 8-*мм* кинопленки «АК-8», завезенные из ГДР. Они были раскуплены буквально в несколько часов. Интересно, что съемочных аппаратов этих завезли значительно меньше, чем проекторов к ним. И получилось, что комплектная аппаратура была сразу распродана, а проекторы и сейчас еще стоят в фотомагазинах.

В продаже имеется не только черно-белая, но и цветная узкая кинопленка для кинолюбителей, но очень ограничен ее ассортимент!

Нет и самого необходимого оборудования для любительских кинолабораторий: проявочных приспособлений, осветительных приборов, многих химикалий.

На чем показывать любительские фильмы? Еще несколько лет назад узкопленочные кинопроекционные аппараты «НП», «ЗП», «Украину» можно было купить в магазинах. Но теперь приобрести их невозможно. Одесский завод КИНАП прекратил выпуск этой киноаппаратуры. Сейчас здесь налаживается серийный выпуск новых проекторов для школ. Но пока что нет ни старой, ни новой аппаратуры.

Еще хуже с запасными деталями к этой аппаратуре. Даже там, где есть проекторы, они бездействуют — для их ремонта негде приобрести запасные части.

Заводы киномеханической промышленности считают, по-видимому, что выпуск аппаратуры для кинолюбителей не по их «ведомству». Из-за этого тормозится большое и нужное дело.

ЭТОГО ТРЕБУЕТ ЖИЗНЬ

Пора уже от слов перейти к делу. Надо сделать все для того, чтобы кинолюбительство прочно встало на ноги.

Творческим коллективам киностудий Министерства культуры СССР следовало бы взять шефство над объединениями самодеятельных кинематографистов, оказывать им повседневную помощь в работе.

Киностудиям документальных фильмов и студиям телевидения необходимо смелее привлекать к своей работе кинолюбителей, принимать от них интересные сюжеты.

В 1958 году надо было бы провести конкурс любительских кинофильмов и лучшие из них напечатать массовым тиражом для показа широкому кругу зрителей.

Союз кинoработников СССР мог бы организовать выпуск любительского альманаха и включать в него наиболее интересные сюжеты, снятые самодеятельными кинематографистами.

Для кинолюбителей нужно организовать консультации, устраивать лекции и беседы, создать семинары и курсы повышения квалификации.

Не только в Москве и Ленинграде, но и в Киеве, Минске, Риге, Свердловске и других городах необходимо открыть кинолаборатории для приема от любителей в обработку снятой пленки.

Стоило бы поддержать почин ленинградцев по созданию учебного фильма в помощь кинолюбителям — «Как снять и обработать кинофильм».

Пора обязать киномеханическую промышленность и НИКФИ освоить массовый выпуск не только съемочных и проекционных узкопленочных аппаратов различных марок, но и штативов для них, проявочных приспособлений, любительских «кинескопов», упрощенных монтажных столов. Нужны и сменные объективы к аппаратам, светофильтры, насадочные линзы, портативные осветительные приборы, химикалии. Пленка также должна выпускаться в большем ассортименте.

Желательно, чтобы издательство «Искусство» наряду с выпуском капитальных работ по творческим и техническим вопросам самодеятельной кинематографии организовало выпуск массовой библиотеки «В помощь кинолюбителю».

Осуществление этих и многих других мероприятий, которые способствовали бы развитию кинолюбительского движения, привлечению внимания широких кругов советской общественности к вопросам «малой» кинематографии, несомненно, позволит уже в ближайшее время добиться больших успехов в этом полезном и важном деле.

Со всех концов страны

Наблюдения за искусственными спутниками Земли, проведенные Пулковской обсерваторией, запечатлел на пленке ленинградский кинолюбитель М. Каме. Он также снял старейшего любителя-коротковолновика С. Михеева, установившего более 25 тысяч связей в эфире, за принятием сигналов спутника.

●

Состоялась встреча кинолюбителей Ленинграда и Москвы. Белый зал Ленинградского Дома ученых имени М. Горького был переполнен; собрался весь актив кинолюбителей, а также многочисленные гости. Особенный интерес вызвали фильмы «Мы были на целине» и «Университет—навстречу фестивалю», созданные кинолюбителями Московского государственного университета имени Ломоносова. После просмотра развернулось дружеское обсуждение фильмов.

Встречи между кинолюбителями разных городов решено продолжить. В ближайшее время ленинградцы встретятся с ярославскими кинолюбителями. Намечено провести встречу представителей детских и юношеских самодеятельных киностудий Москвы, Ленинграда, Киева, Житомира, Краснодара, Серпухова и других городов.

●

Кинолюбители Харьковского электромеханического завода снимают фильм, рассказывающий историю завода за 40 лет. В кинокартине использованы архивные материалы и документы.

Студенты Московского института инженеров транспорта заканчивают работу над хроникальным фильмом в трех частях, который посвящен спортивной жизни института. Съемки проводились во время учебных занятий, тренировок и соревнований; в фильм включены и игровые эпизоды.

●

Работниками Ждановского завода имени Ильича закончены съемки любительского хроникально-документального фильма, рассказывающего об истории и сегодняшнем дне этого крупного индустриального предприятия юга Украины.

●

С успехом прошла демонстрация первого любительского фильма, созданного рабочими Ялтинского строительного треста № 85. Кинолюбители показали в своем фильме передовые методы работы строителей-новаторов, быт и отдых рабочих, вскрыли имеющиеся недостатки. Фильм демонстрировался в клубе строителей.

●

Рабочий Запорожского завода «Днепроспецсталь» И. Гоголев создал с помощью товарищей короткометражный фильм «Второе рождение завода». В течение 10 лет кинооператор-любитель шаг за шагом снимал страницы жизни завода: его восстановление после войны, развитие новой техники, рост людей, их труд и отдых.

В. Сурин

НОВАЯ ЖИЗНЬ—НОВОЕ ИСКУССТВО

По приглашению Министерства культуры Китайской Народной Республики наша группа в составе актрисы М. Кузнецовой, режиссера В. Наумова и автора этих строк недавно посетила Китай для участия в кинофестивале, посвященном 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Четвертый член нашей делегации режиссер Е. Дзиган был в это время в Пекине, куда он прибыл для работы над совместной постановкой фильма «Москва—Пекин». С большой радостью мы отправились в эту великую страну, с народом которой мы связаны неразрывными узами братской дружбы.

В Пекин мы прилетели 5 ноября и прямо с аэродрома попали на открытие кинофестиваля.

ПРАЗДНИК В ПЕКИНЕ

Китайский народ готовился торжественно отметить 40-летие Великого Октября. Пекин в эти дни оделся в праздничный наряд; он сиял миллионами разноцветных огней, которые в сочетании с освещенными контурами зданий создавали впечатление сказочного города.

Перед открытием фестиваля наша делегация была принята заместителем Председателя Китайской Народной Республики товарищем Чжу Дэ, премьером Государственного совета товарищем Чжоу Эньлаем и заместителем премьера Государственного совета товарищем Чэнь И. Тепло встретившие нас руководители партии и правительства КНР живо интересовались достижениями советской культуры. Они подробно расспрашивали нас о состоянии советской кинематографии: количестве выпускаемых фильмов и их тематике, развитии киносети и т. д.

Кинофестиваль открылся в конференц-зале Консультативного совета в торжественной обстановке. На открытии присутствовали товарищи Чжу Дэ, Чжоу Энь-лай и Чэнь И. По окончании официальной части были показаны специальный выпуск киножурнала «Новости дня», посвященный запуску первого искусственного спутника Земли, и художественный фильм «Вихри враждебные». Во время демонстрации фильмов в зрительном зале неоднократно возникали аплодисменты, а появление на экране В. И. Ленина в картине «Вихри враждебные» было встречено бурной овацией.

На следующий день состоялись встречи со зрителями города Пекина в кинотеатре «Цяодаокоу» и в кинозале советской выставки, где демонстрировались фильмы «Призвание» и «Павел Корчагин».

Уже у входа в кинотеатр нас шумно приветствовали сотни людей, узнавших, что приедет советская киноделегация. От самых машин до сцены зрительного зала мы шли по живому коридору. Юноши и девушки скандировали слово «дружба», а их радостные лица и сияющие глаза выражали огромное чувство симпатии и радушия. Каждый из них стремился пожать нам руки.

При первом появлении М. Кузнецовой перед зрителями мы сразу поняли, что они картину «Призвание» видели и что многим артистка была уже знакома и по фильму «Застава в горах».

Что касается режиссера В. Наумова, то благодаря его сходству с актером Лановым зрители приняли его за исполнителя роли Корчагина. И сколько мы ни пытались объяснить, что Наумов—один из постановщиков фильма, ничего не помогало: многие его так и считали артистом.

Эта картина имела, пожалуй, самый большой успех среди всех фильмов, виденных китайским зрителем за последнее время, и поэтому встречи с В. Наумовым проходили особенно тепло и оживленно.

6 ноября мы были приглашены на торжественное собрание общественности города Пекина, посвященное 40-летию Великой Октябрьской революции. Собрание состоялось во Дворце спорта, который вмещает около восьми тысяч человек. Зал был пере-



ЖИТЕЛИ ШАНХАЯ ПРИВЕТСТВУЮТ СОВЕТСКУЮ ДЕЛЕГАЦИЮ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

полнен. После собрания состоялся большой концерт. Это был настоящий праздник. Помимо лучших китайских художественных ансамблей и солистов в нем участвовали также балетная группа и симфонический оркестр Новосибирского театра оперы и балета, находившиеся в это время на гастролях в Китае.

Программа концерта была яркой демонстрацией нерушимой дружбы двух великих народов.

Открылся концерт песней В. Мурадели «Москва—Пекин».

С огромным успехом были исполнены торжественная увертюра Чайковского «1812 год» и «Славься» Глинки.

Артисты новосибирского балета специально к празднику подготовили танец тибетских наездников, который был с успехом исполнен в этот вечер. Высокое исполнительское мастерство показали хор Центральной филармонии г. Пекина, Ансамбль песни и пляски, солисты и группа исполнителей оригинального китайского номера «Волчок», под руководством блестящего мастера Тянь Шуан-лая. Закончился концерт выступлением артистов Пекинской оперы, которые исполнили отрывки из оперы «Царь обезьян устраивает скандал во дворце царя дракона». Исключительным успехом пользовались виднейшие артисты Ли Шао-чунь и Гуань Су-шуан—исполнители главных ролей этой оперы.

7 ноября уже с утра улицы Пекина были заполнены людьми. Все четырехмиллионное население столицы праздновало день Великого Октября, положившего начало новой эры в истории человечества. Песня В. Мурадели «Москва—Пекин» звучала по всему городу.

К вечеру все направились к площади Тяньаньмын (Ворота небесного спокойствия).

Стоило советскому человеку появиться на улице, как его радостно приветствовали пекинцы, встречая дружескими улыбками и рукопожатиями. Дети, завидев нас, сейчас же начинали скандировать слово «гуйбин», что значит «дорогой гость».

У гостиницы «Пекин» проходил неизвестный нам китайский товариш. Увидев нас, он приветливо заулыбался и начал громко петь на своем языке «Широка страна моя родная», ему стали вторить другие, и вскоре возник довольно мощный хор.

Сотни организаций и отдельных групп пекинцев, одетых в национальные костюмы, двигались под звуки оркестров на площадь Тяньаньмын. Колонны были оформлены многоцветными фонариками и цветами, над многими из них извивались огромные красочные драконы—символы счастья и благополучия.

На площади было организовано красочное празднество. Сюда собралось более четырехсот тысяч чело-

век. С трибун, куда были приглашены все гости, мы в течение нескольких часов наблюдали необыкновенное зрелище. Многотысячная масса разделилась на группы, каждая из которых имела свою площадку, где демонстрировалось своеобразное и неповторимое искусство. Здесь были концертные номера и цирковые представления, акробатика и выступления танцевальных коллективов, фокусы и забавные игры с драконами. На одном конце площади исполнялись тибетские и уйгурские национальные танцы, на другом—китайские школьники, одетые в украинские костюмы, исполняли украинские пляски.

Но самым захватывающим зрелищем был «праздник огня». Вся площадь была как бы под шатром, образованным мощными снопами лучей прожекторов. Высоко в небе бесконечно вспыхивали фейерверки, рассыпаясь многоцветными гирляндами огней. Над площадью словно разыгрывался феерический спектакль, который пленял причудливой игрой цвета и огня...

В парке имени Сунь Ят-сена были устроены гулянья в честь делегации советской общественности во главе с А. А. Андреевым, прибывшей в КНР на празднование 40-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции. Огромный парк был разбит на двенадцать секторов, в которых проходили разнообразные представления. Все деревья в парке были украшены разноцветными электрическими лампочками и китайскими фонариками.

В этом же парке были организованы фотовыставка «Советское кино» и выставка советского киноплаката. В небольшом зале были экспонированы фотопортреты наших режиссеров, актеров, операторов, а также кадры из кинофильмов.

ПОД ЗНАКОМ РАСЦВЕТА КУЛЬТУРЫ

Великая революция пробудила у народных масс огромную активность в строительстве нового общества, открыла им пути к культуре. До освобождения в Китае было лишь 10—15 процентов грамотных. За восемь лет существования Китайской Народной Республики сделан гигантский скачок: количество грамотных в Китае сейчас поднялось до 50 процентов.

Впервые приехавшему в Китай человеку бросается в глаза на первый взгляд незначительная, но красноречивая деталь. Идя по городу, вы увидите почти у каждого взрослого человека в наружном кармане куртки авторучку и карандаш. Это говорит о том, что Китай быстро превращается в страну сплошной грамотности (несмотря на все трудности, связанные со сложной системой китайской письменности).

Культурная революция, осуществляемая Коммунистической партией Китая, проникает в гущу масс, в самые отдаленные уголки страны. Неграмотность ликвидируется и в деревне. Например, в сельскохозяйственном кооперативе в пекинской провинции имеется две школы (начальная и средняя), в которых обучается свыше двух тысяч крестьянских детей.

Развивается и культурно-массовая работа в деревне.

В сельскохозяйственных кооперативах имеются клубы, дворцы культуры, спортплощадки.

В Шанхае мы посетили Дом развлечений. Это огромное помещение с одиннадцатью зрительными залами, в которых идут одновременно спектакли, концерты, цирковые и эстрадные программы. Зритель, купив билет за двадцать фен (что равно нашим 40 копейкам), может в течение вечера посмотреть любую программу. Он может свободно переходить из зала в зал и смотреть то, что ему нравится. В тот вечер, когда мы побывали в Доме развлечений, там выступали Шаосинская опера, драматический театр, национальная музыкальная комедия, Пекинская опера, Шанхайская опера, демонстрировались цирковые номера и акробатика, фокусы, перемежаемые комическими интермедиями. В это же время китайская драматическая труппа показывала «Ревизора» Гоголя. Спектакль поставлен в своеобразной водевильной манере с пением и в сопровождении национального оркестра. Переполненный зал живо и непосредственно следил за действием, реагировал на каждый острый момент.

Особый интерес представляют литературные чтения, систематически организуемые в этом доме. Это чрезвычайно ценная форма популяризации литературы. На сцене обычно находится один или два чтеца, и в течение нескольких вечеров, а иногда и нескольких месяцев, исполняется то или иное произведение классической или современной литературы. Мы видели сидящих на сцене двух молодых женщин, исполнявших в форме диалога древнюю китайскую легенду.

Залы Дома развлечений, имеющие свыше пятнадцати тысяч мест, всегда переполнены. Аудитория—самая разнообразная: здесь бывают и глубокие старики, и женщины с детьми, и молодежь.

Шанхай—большой и шумный город. Вокруг узеньких и темных улиц старого города со своеобразными, небольшими лавчонками вырос огромный, красивый город с многоэтажными домами и прекрасными отелями, крупными универмагами и хорошими кинотеатрами.

Фестиваль здесь привлек большое внимание. В Шанхае советские фильмы за эти дни просмотрело около четырех миллионов человек.

После Шанхая мы посетили один из красивейших городов Китая—Ханчжоу. Это живописный уголок Китайской Народной Республики, славящийся своим замечательным климатом и знаменитым озером Сиху.

«На небе—рай, а на земле—Ханчжоу»—так люди с давних времен воспевают красоту этих мест.

На западной стороне города лежит озеро Сиху, изобилующее замечательной рыбой. Оно образуется из множества естественных источников, стекающих с близлежащих гор. Озеро Сиху окружено с трех сторон цепью красивых гор, которые защищают город от тайфунов, приносящих большие разрушения.

Раньше Ханчжоу был местом отдыха и развлечений императоров, знатных помещиков и высоких чиновников. После освобождения город стал местом отдыха простых людей. Здесь имеются санатории и дома отдыха, куда приезжают отдыхать и лечиться трудящиеся Китая.

Благодаря теплому климату и хорошей защищенности от тайфунов Ханчжоу—вечно зеленый город, утопающий в цветах.

О цветах в Китае можно много писать и говорить. Это—страна цветов и высокой культуры садоводства. Мне довелось побывать во многих странах мира, но я нигде не видел столько цветов, как в Китае.

Цветы—всюду: в садах и парках, на улицах и площадях, в кинотеатрах и отелях.

Особенно здесь распространена хризантема, которую считают в Китае национальным цветком. Разнообразие и причудливость форм, богатство оттенков цветовой гаммы буквально поражают. На одном корне можно найти до пяти-шести цветков разной окраски. До тысячи цветков расцветает на одном кусте хризантемы. Из таких кустов искусные садоводы делают всевозможных птиц, зверей и даже огромных драконов.

Город Ханчжоу и его окрестности изобилуют достопримечательностями и памятниками старины. Лишь об одном из них мне хотелось бы рассказать. В городском музее хранится медный таз, обладающий необыкновенными свойствами. На вид он напоминает обычный таз, в котором варят варенье. Разница только в том, что этот таз значительно толще и по краям имеет две ручки. Если наполнить таз водой и провести мокрыми руками по ручкам, то вода словно закипает, и во все стороны летят брызги. Это происходит благодаря тонко рассчитанной вибрации. Уже многие специалисты обмеривали и взвешивали диковинный таз, желая создать по его образцу второй такой экземпляр, но так ничего и не вышло. Секрет этого чудо-таза так и остался не разгаданным.

Из Ханчжоу мы поездом направились в самую южную точку Китая—город Кантон. Путь от Ханчжоу лежал по равнине. Перед нашим взором раскинулись бесконечные, хорошо возделанные поля и огороды со сложной и богатой оросительной системой. Большие площади здесь занимает и сахарный тростник. В этих местах совсем не бывает зимы, и крестьяне собирают по три урожая в год.

На одной из станций мы разговорились с местным крестьянином, который сказал, что до освобождения китайский земледелец «собирал три урожая, а сам голодал»: все забирал помещик. Сейчас—совсем другая жизнь. Крестьяне теперь вздохнули свободно: народное правительство дало им землю и обеспеченную жизнь.

Мы проезжали по этим местам в разгар уборочных работ и видели, с какой заботой и трудолюбием, как подлинные хозяева, обрабатывают поля крестьяне, объединенные теперь в сельскохозяйственные кооперативы.

Мы прибыли в Кантон 18 ноября. Кантонцы говорят, что это самое лучшее время года, когда температура воздуха спадает до ...25—30 градусов выше нуля. Обычно летом здесь бывает тропическая жара.

Знаменитая набережная Кантона напоминает лучшие уголки южных городов Франции—Ниццы и Канна. А климатические условия определили архитектурные особенности этого города. Улицы построены с таким расчетом, чтобы второй этаж как бы нависал над тротуарами. Пешеход идет по тротуару словно по тоннелю, где с одной стороны расположены витрины магазинов, а с другой—колоннада, подпирающая вторые этажи.

Кантон с его полуторамиллионным населением—столица провинции Гуандун и крупный культурный центр Южного Китая.

В Кантонском университете имени Сунь Ят-сена имеется восемь факультетов, на которых обучается свыше двух с половиной тысяч студентов. Все студенты живут в общежитиях, и многие из них имеют бесплатное питание.

В городе—несколько театров классической оперы и более семидесяти кинотеатров. Есть и широкоэкранный кинотеатр, в котором демонстрировался советский фильм «Пролог».

Недавно в Кантоне началось строительство студии художественных фильмов. Как нам сообщили, на этой студии уже в 1958 году должны начаться съемки. Мощность студии рассчитана на постановку четырех-пяти фильмов в год.

Студия еще строится, а творческие и производственно-технические кадры уже проходят практику на различных киностудиях Китая.

Как известно, Кантон расположен на широкой, полноводной реке Джу Цянь (что означает «Жем-



«ВЕЛИКОЕ НАЧАЛО»

чужная река»). Когда бы вы ни пришли на набережную—утром, вечером или ночью,—вы всегда увидите сотни малых и больших джонок, грузовых барж, снующих по реке.

На Джу Цянь мы видели еще «жителей воды», как их называют в Кантоне,—людей, которые из поколения в поколение целыми семьями живут в джонках. До освобождения их было здесь несколько сот тысяч. Это были люди, лишенные элементарных человеческих прав. Им запрещалось выходить на берег, они не имели права учиться, юношам и девушкам не разрешалось жениться и выходить замуж за живущих на земле. Веками «жители воды» занимались ловлей рыбы, крабов и креветок, продавая их на берег за бесценок. В лодках они рождались, в лодках и умирали, не имея права ступить на землю.

Народная власть Китая устранила эту историческую несправедливость. После освобождения жители джонок получили все права гражданства. Для них уже построено много поселков, а для тех, кто еще живет в лодках, созданы школы, клубы, библиотеки на воде.

В Кантоне мы посетили выставку экспортных товаров, вырабатываемых в новом Китае. Это яркая демонстрация того, что может сделать народ, который является подлинным хозяином своей страны.

На выставке мы видели и тяжелые металлорежущие станки и современное оборудование ткацких фабрик, автомашины и замечательные ткани, велосипеды и современные медикаменты, изумительные художественные изделия...

Чрезвычайно отрадно отметить, что широкий размах строительства нового в Китае сочетается с любовным и бережным отношением к истории. Бесчисленное количество дворцов, храмов и многих других исторических памятников содержится в хорошем состоянии и используется как музейный фонд.

Мы пробыли в Китае семнадцать дней и побывали в четырех городах. Конечно, это слишком малый срок для того, чтобы хорошо узнать эту замечательную страну. И все-таки мы увидели много.

Мы познакомились с древней страной, где бурно строится новая жизнь, где пробужденный народ, ведомый Коммунистической партией, успешно осуществляет строительство социалистического общества.

Коммунистическая партия Китая обратилась к народу с призывом начать движение за улучшение стиля работы в государственном аппарате, на предприятиях и в учреждениях. Народные массы широко откликнулись на призыв партии, и движение охватило всю страну.

1957 год являлся последним годом первой пятилетки в Китае. Успешное осуществление первой пятилетки заложило основу индустриализации страны. Чтобы превратить народный Китай в великое социалистическое государство, обладающее современной промышленностью, высоко развитым сельским хозяйством, передовой наукой и культурой, Коммунистическая партия Китая поставила задачу—во второй и третьей пятилетках проводить курс на дальнейшее преимущественное развитие тяжелой промышленности с одновременным развитием легкой промышленности и сельского хозяйства. Коммунистическая партия еще в 1955 году выдвинула лозунг: «Вести социалистическое строительство шире, быстрее, лучше и экономнее».

Всего восемь лет прошло со дня освобождения, а как много сделано для китайского народа за этот короткий срок!

КИТАЙСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

Во время нашего пребывания в Китае мы имели много встреч и бесед с деятелями литературы, кино, театра, с руководителями Министерства культуры КНР.

Эти встречи, сопровождавшиеся взаимным обменом мнениями, позволили нам обстоятельно познакомиться с художественной жизнью Китая, с нынешним состоянием китайской кинематографии и теми творческими процессами, которые происходят в киноискусстве в настоящее время.

Восемь лет тому назад народная власть пробуди-

ла к творческой жизни китайский народ и создала все условия для успешного развития национального киноискусства.

До 1948 года в Китае производились художественные фильмы от случая к случаю. А сейчас китайская кинематография располагает десятью киностудиями, в числе которых пять студий художественных фильмов. Последние расположены в нескольких городах: одна — в Чанчуне (Дунбейская), одна—в Пекине и три—в Шанхае («Цзяннань», «Хайянь» и «Тяньма»). Кроме того, имеются Центральная студия документальных фильмов и студия Народно-освободительной Армии в Пекине, студии научно-популярных фильмов и студия дубляжа иностранных фильмов в Шанхае.

Первым полнометражным художественным фильмом, поставленным в народном Китае, был «Мост». Он был создан на Дунбейской студии в 1948 году.

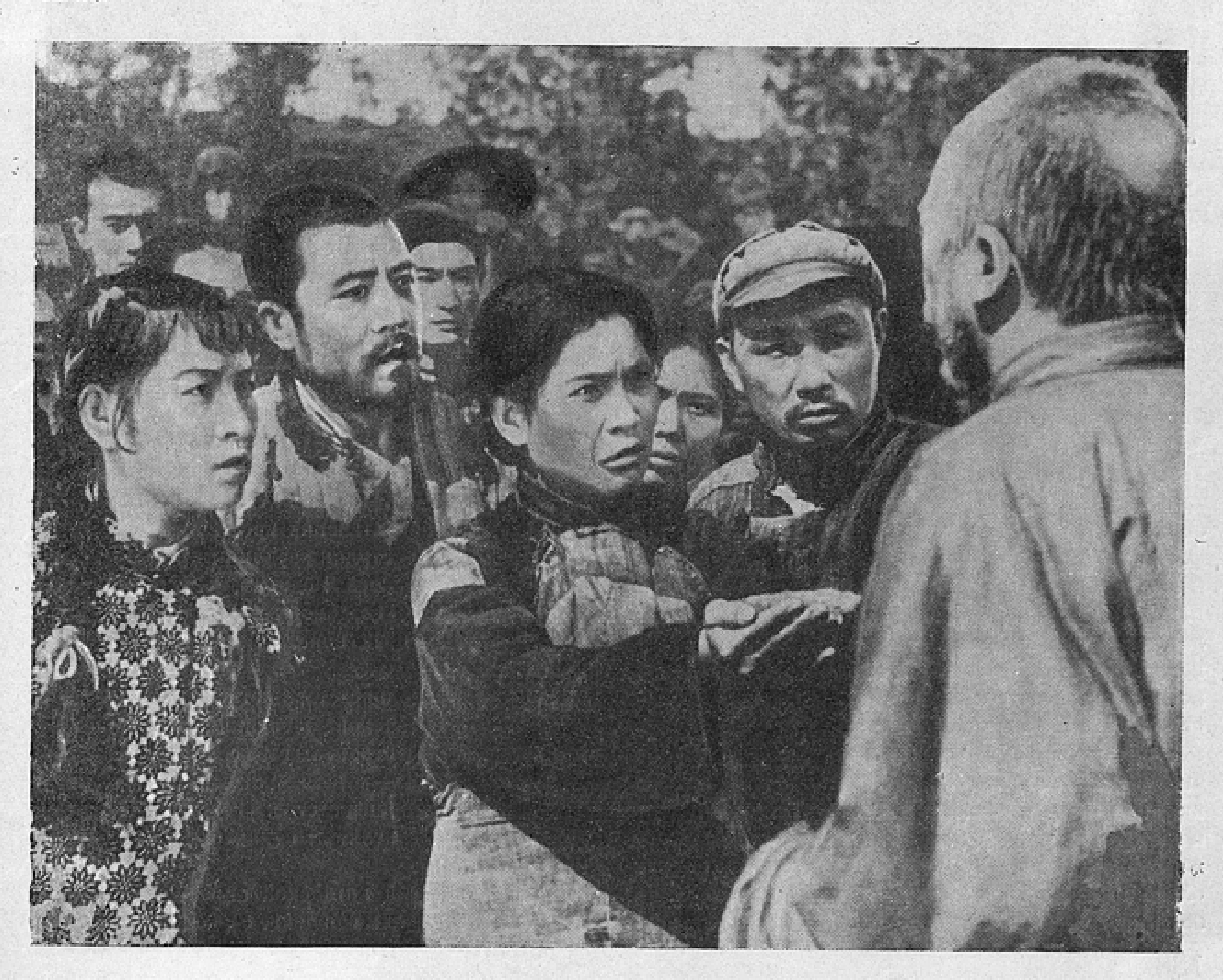
С тех пор художественная кинематография КНР начала быстро развиваться. Уже в 1949 году киностудии Китая выпустили шесть художественных фильмов, из которых два—«Дочери Китая» и «Искры»—были показаны в Советском Союзе на фестивале китайских фильмов в октябре 1951 года.

В последующие годы темпы развития китайской художественной кинематографии все возрастали. За два года (1950—1951) было создано 23 художественных фильма. В этот период китайская кинематография переживала известные трудности из-за недостатка сценариев.

В разрешении больших и важных задач, вставших перед китайской художественной кинематографией, большую помощь ей оказали Коммунистическая партия и правительство Китая.

В 1953 году было принято решение Центрального Народного Правительства КНР по вопросам улуч-

«ЗЕМЛЯ»





«ХАСАН И ҚАМИЛЯ»

шения работы в области кинематографии, расширения сети киноустановок и развития кинопромышленности. Это решение явилось переломным моментом в истории развития китайской кинематографии.

В 1954 году киностудии страны выпустили 13 фильмов, из которых наиболее значительными были «Великое начало», «Разведка за рекой» и «Земля».

В начале 1954 года советские зрители познакомились с китайским фильмом «Ворота № 6», а в конце того же года в ряде городов Советского Союза состоялся второй фестиваль китайских фильмов. На фестивале были показаны картины: «Драконов ус» (экранизация пьесы «Лунсюйгоу» драматурга Лао Ше), «Отрубим лапы дьяволу» (о борьбе органов госбезопасности с американскими шпионами) и «Срочное письмо» (по рассказу Хуа Шань о геройском подвиге китайского мальчика во время освободительной войны против японских захватчиков).

В следующем, 1955 году китайские киностудии выпускают 18 художественных фильмов. Увеличение производства фильмов значительно расширило и их тематику. Появились фильмы, отображающие жизнь братских национальностей Китая—такие, как «Хасан и Қамиля». Этот фильм рассказывает о борьбе синцзянского юноши и девушки за свободу и личное счастье в годы господства гоминдановской реакции (в картине снимались казахские актеры). Вышли «Таинственные спутники»—о разоблачении контрреволюционной группы в пограничных районах южного Китая; «Рассвет над рекой Мэнхэ»—из жизни тибетского населения провинции Сычуань. Появились на экранах историко-биографические фильмы («Сун Цзин-ши»), историко-революционные («Дун Цуньжуй», или «Подвиг»), фильмы, посвященные людям военно-морского флота, героической борьбе партизан, новой жизни китайских крестьян и т. д. Впервые китайские киностудии начали выпускать детские фильмы: «Цветы нашей Родины», «Сад молодости».

В 1956 году было создано уже 26 полнометражных художественных и 12 короткометражных фильмов, из них—13 цветных.

Особый интерес представляют фильмы: «Рассвет Маланы»—о китайской женщине, принимающей активное участие в строительстве социализма; «Борьба в пустыне Гоби»—о демобилизованных солдатах, вернувшихся на производство; «Героические соколы в вихре бури»—о великом походе китайской Красной Армии.

Большой победой китайской кинематографии является цветной фильм «Моленье о счастье», выпущен-

ный Шанхайской киностудией в 1956 году. Он поставлен режиссером Сан Ху по одноименному рассказу выдающегося китайского писателя Лу Синя. Этот фильм с большим успехом шел на экранах Советского Союза и получил премию на Международном кинофестивале в Карловых Варах в 1957 году.

Стоит отметить, что фильм «Моленье о счастье» был создан в рекордно короткие сроки—за четыре месяца. Здесь прекрасное режиссерское и актерское мастерство сочеталось с высокой организованностью всего съемочного процесса.

В 1957 году объем кинопроизводства в Китае продолжал возрастать.

Производство научно-популярных фильмов—самая молодая отрасль китайской кинематографии. Лишь с 1952 года начали создаваться в Китае фильмы этого жанра. Год спустя в Шанхае была построена студия научно-популярных фильмов, которая из года в год развивает свою деятельность. В 1954 году уже было создано 15 научно-популярных фильмов и начал регулярно выходить журнал «Наука и техника».

В 1957 году выпущено 40 научно-популярных фильмов и более 130 различных журналов.

Мультипликационная кинематография Китая возникла в 1950 году. За это время снято более пятидесяти рисованных и объемно-кукольных фильмов (подавляющее большинство из них—цветные).

Наиболее крупным центром китайской кинематографии по справедливости считается Шанхай. Он располагает, как уже об этом говорилось, несколькими киностудиями. Здесь также сосредоточены основные творческие кадры киноработников.

До освобождения в Шанхае было около десяти частных киностудий. После провозглашения Китайской Народной Республики все они были национализированы и объединены в одну крупную студию.

С тех пор прошло значительное время. Производство фильмов из года в год увеличивалось. На новом этапе возникли новые творческие и организационные задачи. Директор Объединенной кинокомпании т. Юань Вень-шу, беседуя с нами, сказал, что при все возрастающем производстве руководители студии ежедневно сталкивались с бесконечным множеством самых разнообразных вопросов производственного и хозяйственного характера. Дирекция тонула в потоке мелких организационных дел, что мешало сосредоточить внимание на больших творческих вопросах, заняться перспективными планами. Эти трудности начали особенно остро ощущаться, когда студии стали выпускать больше фильмов. Возникла насущная необходимость децентрализации руководства творческой и производственной деятельностью студий.

Поэтому была разработана новая структура руководства кинопроизводством, и в ноябре 1956 года состоялось решение о коренной реорганизации Шанхайской киностудии. Укрупненное хозяйство было разделено на шесть самостоятельных студий (три художественные, студия научно-популярных фильмов, мультипликационная студия и студия по дубляжу заграничных картин).

Для общей координации работы всех студий была создана дирекция Шанхайской кинокомпании.

— Сейчас еще трудно всесторонне оценить результаты этой реорганизации,—говорит т. Юань Вень-шу,—однако мы уже ощущаем ее положительное значение. Под руководством Коммунистической партии кинематография добилась новых успехов.

Организовав шесть самостоятельных киностудий со своим административным и художественным руководством, рационально распределив творческие, производственные и технические кадры, продолжает Юань Вень-шу, мы создали хорошие условия для творческого соревнования коллективов студий, обеспечили необходимый стимул для поднятия всей производственной деятельности.

Каждая студия имеет директора и двух заместителей, один из которых ведает художественными вопросами, другой—вопросами кадров и идейно-политическим воспитанием работников.

Имеется и еще одно важное звено в структуре

«ТАИНСТВЕННЫЕ СПУТНИКИ»



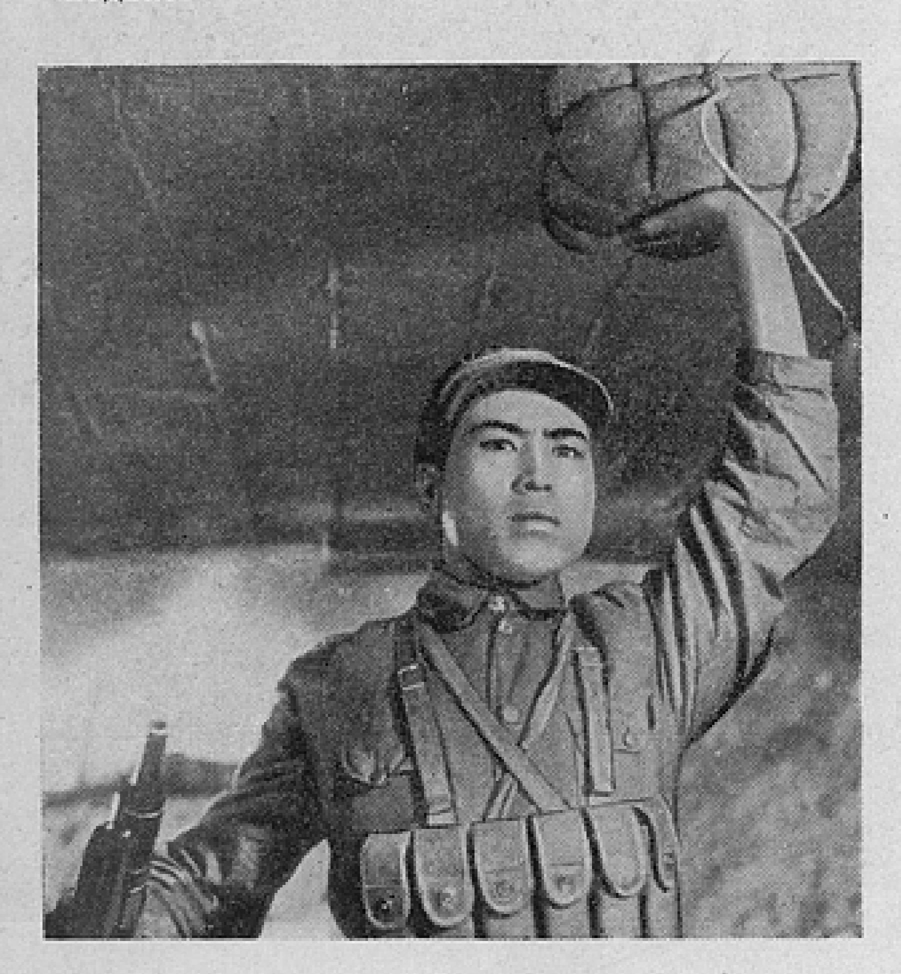


«РАССВЕТ НАД РЕКОЙ МЭНХЭ»

киностудий, которое, на наш взгляд, представляет несомненный интерес.

Это творческие мастерские. Они несколько отличаются от наших творческих мастерских, где под руководством опытных мастеров осуществляют свои постановки молодые режиссеры. В китайской студии мастерская объединяет пять-шесть кинорежиссеров и двух-трех редакторов. Задачей редакторов

«ПОДВИГ»



является обеспечение полнометражными сценариями режиссеров, входящих в этот творческий коллектив. Работа мастерской строится на принципе взаимной творческой помощи.

Режиссеры и редакторы объединяются на добровольных началах по признаку общности творческих устремлений и художественных взглядов.

Одной из основных задач мастерских является повышение ответственности режиссера (путем непосредственного его участия в подготовке сценариев) и устранение межкартинных простоев постановщиков.

Работа над сценарием в мастерской начинается с обсуждения кандидатур сценаристов, которые должны быть близки по характеру своего творчества к индивидуальным особенностям режиссеров, входящих в коллектив.

Участники творческой мастерской обсуждают темы сценариев, сценарные заявки, или, как их здесь называют, либретто, в ходе работы над сценарием встречаются с автором, обсуждают законченный сценарий и т. д. А когда сценарий считается завершенным, он передается для постановки одному из режиссеров этой творческой группы. Такая форма творческого сотрудничества,—говорят китайские товарищи,—значительно сокращает сроки работы и экономит государственные средства, которые обычно затрачиваются на всевозможные переработки и доработки сценария. Руководители студии возлагают большие надежды на эти творческие мастерские и уверены, что они должны помочь улучшить идейно-художественное качество фильмов, активизировать творческую жизнь студий, повысить уровень мастерства режиссеров-постановщиков.

При дирекции Объединенной кинокомпании имеется небольшой художественный совет, состоящий из режиссеров, сценаристов и актеров. Он является консультативным органом. Поскольку сценарии, как и готовые фильмы, всесторонне обсуждаются в творческих мастерских, в обязанности художественного совета входит консультировать дирекцию по отдельным сценариям, готовым фильмам, а также давать рекомендации по вопросам повышения идейно-художественного уровня фильмов и дальнейшего развития кинематографии.

Для обеспечения кинопроизводства квалифицированными артистами в Шанхае создана Студия киноактера.

— Мы уже в течение длительного периода ищем организационные формы этой студии,—говорит директор.—Нам предстоит еще большая работа по улучшению ее творческой деятельности.

Следует отметить, что усилия, прилагаемые Главным управлением кинематографии Министерства культуры КНР, руководством студии и художествен-

ной общественностью, позволили за сравнительно короткий срок добиться значительных результатов в области производства фильмов.

Если еще совсем недавно средний срок постановки художественного фильма составлял одиннадцать-двенадцать месяцев, то теперь он сокращен до восьми месяцев, а по некоторым картинам достигнуты еще лучшие результаты.

Для подготовки квалифицированных кадров в 1950 году при Главном управлении кинематографии создан киноинститут, где обучаются будущие режиссеры, актеры, операторы и организаторы кинопроизводства. Кроме того, при киноинституте организованы двухгодичные курсы повышения квалификации творческих и административных работников. На этих курсах кроме китайских кинодеятелей преподают и советские специалисты.

Развивается в КНР также теория кино и кинокритика. Китайская кинематография имеет свои печатные органы. В настоящее время издается несколько журналов: «Киноискусство Китая», «Массовое кино», «Искусство кино» (специальный журнал, в котором публикуются переведенные на китайский язык статьи из зарубежных киножурналов и газет), «Кинотехника» и «Киномеханик»*.

С 1956 года начал выходить еще один журнал—«Кинематография Китая», где находят широкое освещение вопросы теории кино.

Весной прошлого года была создана Ассоциация киноработников Китая. В правление Ассоциации избрано 175 человек. Председателем Ассоциации является старейший кинорежиссер Цай Цу-шень, заместителями председателя—режиссер Ситу Хуэй-минь и известная киноактриса Бай Ян.

За короткий срок Китайская Народная Республика сумела создать свою отечественную кинопромышленность.

До освобождения в Китае не производилась ни съемочная, ни проекционная аппаратура. Все это ввозилось из-за границы. В настоящее время действуют киномеханические заводы в Нанкине, Харбине и Шанхае.

Производство кинопроекционной аппаратуры началось с 1951 года. За это время выпущено 7000 широкопленочных и узкопленочных проекторов, из них только в 1956 году было выпущено 3400 аппаратов. Выпускаемая аппаратура не только полностью удовлетворяет непрерывно растущую киносеть страны, но и экспортируется в Юго-Восточную Азию.

В 1957 году китайские специалисты начали осваивать производство съемочных камер, звукозаписывающей аппаратуры, проявочных машин, дуговой осветительной аппаратуры и других видов технического оборудования. В Пекине создана копировальная фабрика. Там же строится еще одна копировальная фабрика, которая должна вступить в строй в 1958 году.





«МОЛЕНЬЕ О СЧАСТЬЕ»

* Все названия журналов приводятся в переводе с китайского.

КИНО—ДОСТОЯНИЕ НАРОДА

Серьезные успехи достигнуты в КНР и в области кинофикации страны и организации проката фильмов.

До 1949 года, то есть до освобождения, число кинотеатров составляло 596, а кинопередвижек—50. Таким образом, в гигантской стране было всего 646 киноустановок. Благодаря заботе правительства и Коммунистической партии Китая о поднятии культурного уровня народа к концу 1956 года функционировали уже 952 кинотеатра, 6233 кинопередвижки и 1477 киноклубов, не считая киноустановок, принадлежащих китайской армии. Сейчас по всей стране насчитывается до 10 000 киноустановок. За сравнительно короткое время существования народного Китая число киноустановок увеличилось в 13 раз.

Заботясь об удовлетворении культурных запросов широких масс трудящихся, правительство Китая обеспечило работу киноустановок на фабриках и заводах, в отдаленных районах страны, в деревнях и пограничных районах, в горных местностях.

Киноустановки имеются на озерах—для кинообслуживания артелей рыбаков, в лесах—для лесорубов.

Такую систему кинопоказа народ называет «показом у ворот», имея в виду, что демонстрация фильмов происходит почти у дома. Из года в год растет число кинозрителей. Если в 1949 году общее число зрителей составляло лишь 47 310 000, то в 1956 году это число увеличилось до 1 397 610 000.

ДРУЖЕСКИЕ СВЯЗИ

Ширятся и крепнут творческие связи между кинематографией КНР и кинематографией Советского Союза.

Недавно был подписан протокол о планах культурного обмена между СССР и Китайской Народной Республикой на 1958 год. В этом плане (более широком по сравнению с 1957 годом) предусмотрено разностороннее творческое сотрудничество обеих стран в области кино.

План предусматривает:

совместное производство цветного художественного фильма, отражающего дружбу советского и китайского народов (фильм будет снят в двух вариантах для широкого и обычного экранов);

совместную постановку художественного фильма на тему из современной жизни китайского и советского народов;

совместное производство цветного научно-популярного фильма о строительстве железной дороги Алма-Ата—Ланьчжоу;

совместную постановку двух цветных документальных фильмов о русской и китайской великих реках—Волге и Янцзы (в фильмах должны быть отражены коренные изменения, происшедшие на побережье этих рек за годы народной власти);

совместную постановку цветного научно-популярного фильма о фауне Китая;

осуществление переговоров и обмен предложениями о совместном производстве цветного документального фильма «Десять лет братского сотрудничества между СССР и КНР»—с расчетом на окончание его в начале 1959 года;

начало совместного производства цветного мультипликационного фильма на материале китайских народных сказок;

взаимное проведение одной-двух премьер китайских фильмов в СССР и советских фильмов в КНР с приглашением на каждую премьеру делегации деятелей кино;

взаимное приглашение творческих и инженерно-технических работников кино для обмена опытом и изучения новых достижений советской и китайской кинематографии;

организацию систематического обмена фильмофондом и научно-исследовательскими материалами;

регулярный обмен тематическими планами производства художественных, документальных и научно-популярных фильмов.

Осуществление этого плана будет способствовать развитию более широких творческих и производственных связей и еще более укрепит дружеский контакт между деятелями кинематографии СССР и Китайской Народной Республики.

●

Участие в фестивале советских фильмов дало нам возможность расширить и углубить наши представления о Китайской Народной Республике, о тех замечательных преобразованиях, которые происходят в этой великой стране. За время пребывания в Китае мы приобрели много друзей, которые помогли нам лучше понять жизнь и быт народа, его культуру и важные процессы, происходящие сейчас в китайском киноискусстве.

Мы покидали Китай с чувством большой благодарности руководителям Коммунистической партии и правительства, уделившим большое внимание фестивалю и нашей делегации, а также работникам Министерства культуры Китайской Народной Республики, отдавшим много времени и сил организации фестиваля советских фильмов, который был живым проявлением нерушимой братской дружбы между нашими народами.

Л. Погожева

ЧАПЛИН ОБЛИЧАЕТ

Мы говорим, мы пишем, мы думаем—Чаплин! И встает перед глазами известный во всем мире, во всех уголках земного шара образ маленького, смешного и грустного человечка.

Котелок, усики, тросточка; наивное изумление в глазах, комичная походка, короткий сюртучок и сползающие широченные брюки..

Сколько книг, исследований, статей, монографий, диссертаций написано о Чаплине! Он сам—живая история кино, одна из блистательнейших страниц мирового искусства. Созданный им глубоко народный образ сохранит свое поразительное обаяние и тогда, когда киноискусство уйдет далеко-далеко вперед от эпохи своего детства.

В последних его фильмах «Огни рампы», «Король в Нью-Йорке» Чаплин предстает перед зрителями без традиционной маски. Это производит необычайное впечатление. Здесь поиски нового, зрелое мастерство, углубленный психологизм, а эксцентрика—только в отдельных местах, только в деталях—там, где Чаплину необходимо заострение.

Усталое лицо пожилого человека, трагедия старости, новое, мудрое отношение к окружающему миру, и вдруг—неожиданный блеск молодых глаз, быстрота и легкость ритмичных движений, озорство, эксцентриада, трюк!

Разнообразие оттенков, противоречивость красок не только в изображении столкновения беззащитного маленького человека с жестоким миром, но и в самом человеке...

Последний фильм Чаплина «Король в Нью-Йорке» мне довелось увидеть в одном из больших кинотеатров Стокгольма.

Конечно, и об этом фильме будут написаны статьи и исследования, и он войдет в сокровищницу мирового искусства, будет проанализирован подробно, детально. Здесь же я хотела бы поделиться лишь первым впечатлением о фильме, сказав о нем то, что мне кажется самым главным, решающим.

Это главное заключается в правдивом, горячем, страстном изображении современной американской действительности, увиденной глазами прогрессивного человека, умеющего понять и обобщить виденное.

Фильм начинается изображением толпы, бегущей ко дворцу короля. Распахиваются двери пустых комнат, ветер гонит обрывки бумаг—короля нет! И сразу—летящий самолет; внизу—небоскребы, небоскребы—Америка!

Оглушительная и вместе с тем ироническая музыка. Толпа репортеров осаждает на аэродроме короля. Он в европейском костюме и барашковой шапочке—седой, усталый, старый.

Как раз в ту минуту, когда у короля берут отпечатки пальцев, репортер спрашивает—нравится ли королю Америка?

Так начинается фильм—резкая, яркая, беспощадная сатира на «американский образ жизни».

Потом мы видим, как король и его старый друг идут по улицам Нью-Йорка. Впрочем, «идут», пожалуй, не то слово! Они продираются сквозь толпу, стремятся где-нибудь укрыться, спастись от грохота, воя, от бегущей толпы, от ослепительных световых реклам, от ужасающего, одуряющего шума и сутолоки!

«КОРОЛЬ В НЬЮ-ЙОРКЕ»









Герои попадают в некий концертный зал. Там надрывается джаз. Психоз рок-н-ролла. Словно в припадке эпилепсии, дергаются девицы, падают на пол, конвульсии продолжаются. Это страшно и противно, это—отвратительное дикарство, массовый психоз!

Король и его друг бегут, попадают в кино. На экране безудержная стрельба, герои фильма в упор стреляют друг в друга, мчатся ковбои, шум, визг, гам!

Снова бежит король. Маленькое кафе. Кажется, здесь, наконец, усталые люди найдут желанный покой и тишину. Но вдруг над самой головой короля—оглушительный звон тарелок, неистовая дробь барабана, снова джаз! Сидящие рядом не слышат друг друга, объясняются жестами, как глухонемые. Чаплин жестами заказывает официанту икру и крабов. И мы вспоминаем знаменитый «танец булочек», игру с блохой и многое другое из арсенала пантомимических средств, свойственных Чаплину.

Наглое, бесцеремонное «чисто-американское» вторжение девицы из рекламного отдела телевидения. Острая, смешная и вместе с тем такая грустная история... Думая, что он среди понимающих его людей, согретый ласковым вниманием молодой девушки, переживший трагедию бегства из мира, где для него нет места,—экс-король читает на вечере монолог Гамлета «Быть или не быть»... Читает серьезно, страстно, горячо, не замечая, что окружающие ведут себя странно, что все это лишь ловко подстроенная реклама, которую передают по телевидению.

Физиономия короля оказывается старой, негодной для рекламы, и у него отнимают его лицо!

В косметическом кабинете королю делают операцию—разглаживают морщины, изменяют форму носа. В зеркале он едва узнает себя—вздернутый нос, короткая верхняя губа! Душу ему тоже пытаются заменить: здесь нельзя быть добрым к покинутому ребенку, родители которого оказались в тюрьме по обвинению в «антиамериканской деятельности». Сердечное участие короля в судьбе мальчика (роль его исполняет сын Чаплина) едва не закончилось трагически—самого короля вызывают на допрос в комиссию по расследованию «антиамериканской деятельности».

У короля хотят отнять не только лицо, душу, веру в человека, но и разум. Король беден, однако он может разбогатеть, если согласится произносить «ням, ням», кушая сыр перед телевизором, если он будет для рекламы пить виски, курить сигары... И король говорит это жалкое «ням, ням»... Его

«КОРОЛЬ В НЬЮ-ЙОРКЕ»

физиономия появляется на плакатах, рекламирующих виски и сигары...

В конце концов король бежит из Америки в Европу. Правда, вряд ли он где-нибудь нужен, этот старый король... Вновь летит самолет. Круг завершается. В фильме нет конца—развязки человеческой судьбы. Но задача, поставленная Чаплиным, исчерпана. В ее решении нет противоречий и неясности. Суд над капиталистическим миром произведен—суровый, беспощадный суд человека, который все это видел, все испытал.

Может показаться, что известная неясность заключается в образе короля, в отношении автора к своему герою. В самом деле, могут спросить—почему именно король стал героем фильма? К тому же в образе, создаваемом Чаплиным, нет ничего специфически «королевского».

Да ведь король Чаплина просто человек! Старый человек, от которого ушла жена, легковерный, легкомысленный для своих лет. Этот образ лишен социально-исторической конкретности (о чем можно пожалеть). Титул короля понадобился Чаплину для того, чтобы резче, непримиримее столкнуть Америку и «просто человека». Америку бизнесменов, которая способна перемолоть всякого, уничтожить, оболванить, лишить лица даже короля! Превратить его в орудие рекламы, ловко торгуя его королевским достоинством. Хотя это последнее уж не такой дорогой товар—он несколько вышел из моды!

Таков Новый Свет, показанный Чаплиным.

Впрочем, есть и другая Америка, Америка людей доброй воли. Она не показана в фильме, и это обстоятельство ослабляет значение фильма (как и неясность, двусмысленность сцены с мальчиком, читающим «Капитал» Карла Маркса). Но она, эта Америка, есть, она существует за рамками кадра—конечно, не для экс-короля, совершающего свое бегство на самолете, бегство в никуда...



«КОРОЛЬ В НЬЮ-ЙОРКЕ»

Герд Биро

НОВЫЙ ЦЕНТР КИНОВЕДЕНИЯ

(Письмо из Будапешта)

Недавно в Венгрии был создан Научный институт театра и кино.

Задачей института является собирание и научная обработка данных о развитии кинематографического и сценического искусства. В план института включено издание различных специальных книг.

Используя богатые фонды Венгерского государственного киноархива, институт снабжает фильмами киномузей и принадлежащий ему кинотеатр, в котором демонстрируются старые кинокартины. До настоящего времени в Венгрии такого кинотеатра не было, а остальные кинотеатры очень редко устраивали повторную демонстрацию фильмов. В течение короткого времени киномузей завоевал большую популярность; даже в будни перед кассами кинотеатра выстраиваются очереди зрителей.

При содействии института теперь в домах культуры предприятий и учреждений создаются киноклубы. Институт намерен обеспечивать эти новые клубы не только картинами, но и высококвалифицированными лекторами.

Помимо этого, Научный институт театра и кино ведет активную работу в области расширения международных связей, укрепления дружественных контактов между деятелями искусства Венгрии и других стран.

Рут Херлингхауз

НА СТУДИЯХ ДЕФА

(Письмо из Берлина)

Подводя некоторые предварительные итоги развития кинематографии Германской Демократической Республики в 1957 году, надо прежде всего отметить, что студии ДЕФА добились ряда производственных успехов. За год на этих студиях создан 21 художественный фильм (против 19 в предыдущем году). Студии с самого начала года работали с полной нагрузкой. Значительно снижена себестоимость фильмов.

В 1957 году студия ДЕФА выпустила свой первый широкоэкранный фильм «Мазурка любви». В репертуаре кинотеатров республики появился ряд новых интересных кинопроизведений, завоевавших заслуженную популярность у зрителей.

Однако у кинематографистов ГДР нет оснований успокаиваться на достигнутом. Им предстоит еще немало сделать для того, чтобы поднять идейное содержание и художественное качество фильмов до уровня растущих требований народа.

К сожалению, некоторые фильмы ДЕФА как по выбору тематики, так и по глубине их разработки оставляют желать лучшего. Очень мало фильмов, которые касались бы важных проблем нашей сегодняшней жизни, показывали бы в ярких художественных образах строительство нового общества, борьбу трудящихся ГДР за победу социализма, жизнь рабочего класса республики.

В разработке этих главнейших тем сделаны лишь первые шаги.

Строительству новой жизни на землях Германской Демократической Республики посвящен фильм «Дворцы и хижины» (режиссер К. Метциг—создатель фильмов о Тельмане). Эта двухсерийная лента показывает на судьбе Антона, бывшего батрака в мекленбургском поместье, изменения, которые произошли в жизни и сознании немцев после 1945 года.

К сожалению, композиционно фильм несколько громоздок, но в нем есть ряд отличных режиссерских и операторских находок.

В фильме «Тинко» (поставленном по одноименному, очень любимому у нас роману Е. Штриттматтера) показана борьба между старым и новым в деревне. В экранном воплощении литературного оригинала режиссером Г. Бальманом—много спорного (в частности, режиссер вопреки концепции романа основным героем фильма сделал не Тинко, а его деда), но в целом фильм, безусловно, заслуживает внимания.

Интересный сюжет на современную тему положен в основу картины «Искатели солнца» (сценаристы П. Винс, К. Эгель, режиссер К. Вольф, оператор В. Бергман). Фильм рассказывает о послевоенных годах жизни рабочих урановых рудников, о том, как горняки в трудной борьбе меняются и постепенно вовлекаются в строительство нового общества. Наряду с немецкими актерами в фильме участвуют и советские артисты Р. Шорохова, В. Емельянов и В. Авдюшко.

Некоторые фильмы ДЕФА затрагивают современные общественно-политические проблемы Западной Германии. К числу этих произведений относится «Капитан из Кельна», поставленный З. Дудовым. Это отличная политическая сатира, обличающая реваншизм и коррупцию в ФРГ.

Молодой режиссер И. Вейчи дебютировал фильмом «Случай в Бендерате», поставленным по пьесе

КАДР ИЗ ФИЛЬМА «ДЕВУШКА ШЕСТНАДЦАТИ С ПОЛОВИНОЙ ЛЕТ»



«Троянцы» Л. Корринта. Возрождение расовой ненависти в Западной Германии дало автору повод перенести в нынешнюю западногерманскую действительность сюжет его пьесы, шедшей с успехом еще в двадцатых годах.

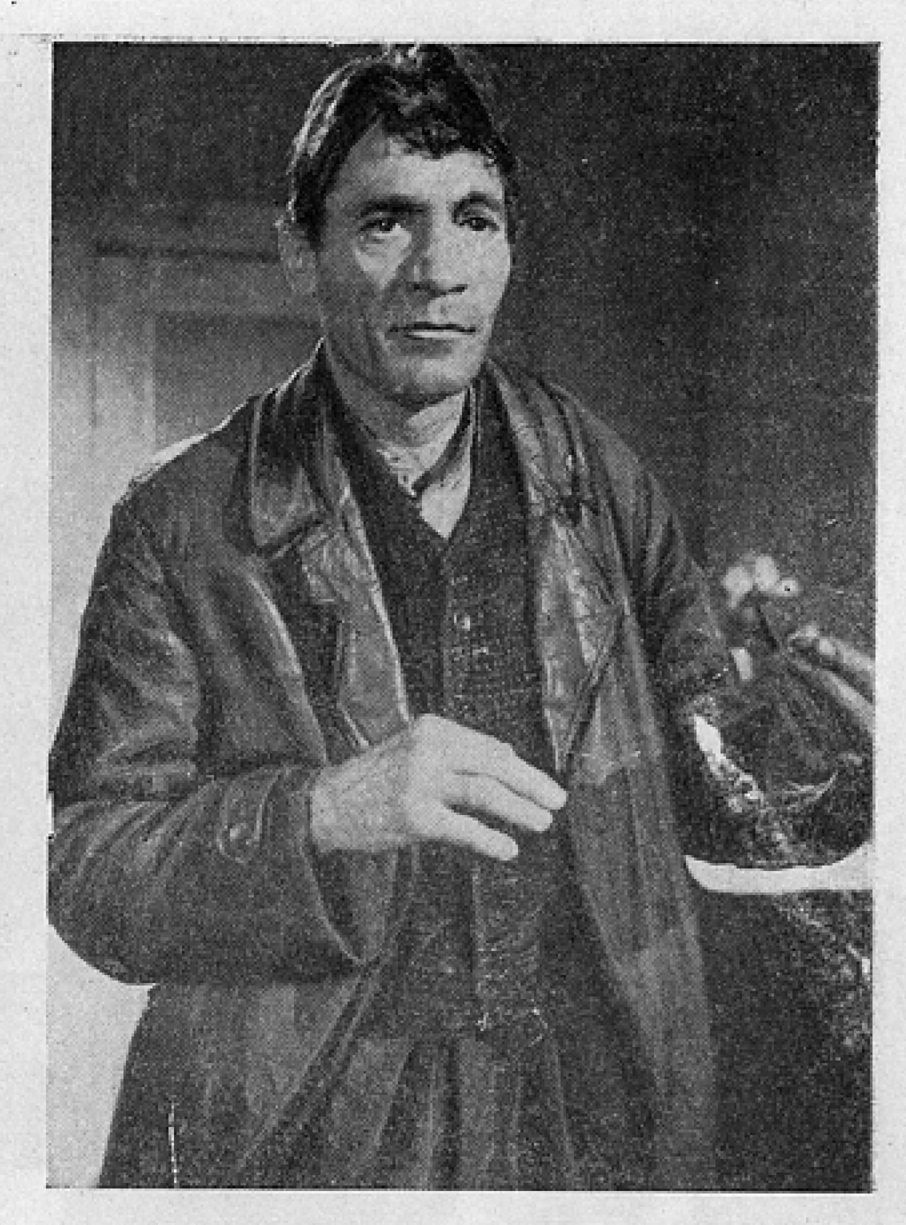
В жанре детектива студии ДЕФА создали три произведения. Так, фильм «След в ночи» (режиссер Г. Райш) посвящен борьбе пограничников за выявление и пресечение подрывной деятельности шпионов. Действие фильма «Они все знают друг друга» (режиссер Р. Грошопп) развертывается на автозаводе, где вражеские агенты совершают акты саботажа. Фильм «Место преступления—Берлин» (режиссер И. Кунерт) рассказывает о преступлениях империалистической агентуры в расколотой надвое столице Германии.

Многие кинокомедии ДЕФА, появившиеся на экранах в 1957 году, идут по пути, уже пройденному немецким киноискусством. Создается впечатление, что некоторые авторы поставили перед собой неблагодарную задачу состязаться в этой области с пустой «развлекательной» западногерманской кинопродукцией.

Упомянутый выше широкоэкранный фильм «Мазурка любви», а также такие фильмы, как «Миллионы Иветты» (режиссер М. Гельберг), «Старая лодка и юная любовь» (режиссер Х. Генрих), «Соперники за рулем» (режиссер и оператор Е. В. Фидлер)—из-за своей легковесности и низкого художественного уровня не представляют особого интереса. Наряду с этими произведениями была создана удачная музыкальная комедия «Моя жена музицирует» (режиссер Х. Генрих), темой которой является равноправие женщины. Популярный артист Гюнтер Симон снимался в этом фильме в главной комедийной роли—эгоистичного, отставшего от времени мужа, который еще придерживается мнения, что место его жены на кухне, а не на сцене, хотя она обладает сценическим талантом.

Курт Метциг, известный до сих пор своими большими драматическими фильмами («Брак в тени», «Пестроклетчатые», «Эрнст Тельман» и другие), впервые и, кажется, успешно обратился к комедийному жанру. По сценарию писателя Куба он поставил фильм «Не забудьте моей Траудель!» Эта картина по своим художественным достоинствам возвышается над многими кинокомедиями, выпущенными на экран в 1957 году.

Часть фильмов ДЕФА касается вопросов воспитания юношества, которые особенно актуальны потому, что в связи с расколом Германии наша молодежь (особенно в Берлине) подвержена разлагающему влиянию низкопробной кинопродукции и литературы буржуазных стран.



АРТИСТ Р. ШЕЛЬХЕР В ФИЛЬМЕ «ДВОРЦЫ И ХИЖИНЫ»

Режиссер Г. Клейн, неоднократно обращавшийся к этой тематике («Тревога в цирке», «Берлинский роман»), и в новом фильме «Берлин—угол Шенхаузер» показал эпизод из жизни молодежи в Берлине. К сожалению, в этом фильме положительные силы, которые в конце концов помогают найти верный путь в жизни молодым людям, показаны слабыми и пассивными. Здесь создатели фильма явно погрешили против художественной правды.

Фильм «Девушка шестнадцати с половиной лет» (режиссер Г. Бальхауз) рассказывает, как из девушки, вставшей на порочный путь, удалось воспитать полезного члена общества.

Важное место в продукции ДЕФА занимают фильмы о периоде фашизма и второй мировой войны

По роману умершего недавно писателя Ф. Вайскопфа один из наших талантливых режиссеров К. Вольф поставил фильм «Лисси». Этот фильм получил одну из главных премий на последнем фестивале в Карловых Варах.

В основе картины режиссера И. Гаслера «Преследуемый до утра» лежат воспоминания рабочего



КАДР ИЗ ФИЛЬМА «ИСКАТЕЛИ СОЛНЦА»

писателя Людвига Турека, в которых он нарисовал правдивую картину нищеты и бесправия молодых рабочих в капиталистическом обществе в начале нынешнего века.

В честь сороковой годовщины Великой Октябрьской социалистической революции ДЕФА выпустила фильм «Полония-экспресс» (режиссер К. Юнг-Альзен). Действие картины развертывается в 1921 году в Эрфурте, где по решению Международного союза транспортных рабочих был введен рабочий контроль, чтобы воспрепятствовать снабжению оружием интервентов, вторгшихся в Советскую Россию. Случай с железнодорожным составом «Полония-экспресс», который вез это оружие через Германию, положен в основу фильма.

В обстановке гражданской войны в Испании развертывается действие фильма «Куда ты пойдешь»— по роману Е. Клаудиуса «Зеленые оливы—бесплодные горы» (режиссер М. Гельберг).

В годы второй мировой войны происходит действие фильма «Обманутые до последнего дня», поставленного по новелле Ф. Фюмана (режиссер К. Юнг-Альзен). Фильм напоминает о том, какие методы использовали фашисты для морального оправдания своих преступлений перед собственным народом.

Трагическая судьба немецкой и французской матерей положена в основу сюжета фильма «Две матери», которым дебютировал молодой режиссер Ф. Бойер.

Студия ДЕФА начала создавать и детские фильмы. Пока существующая в них настоятельная потребность удовлетворяется лишь в небольшой степени. Положительным является то, что в созданных в 1957 году детских фильмах преобладают темы нашей современности.

К этому циклу принадлежит фильм «Завтрашний лыжник» по рассказу А. Гоэрта (режиссер Р. Кирстен). Как раскол Берлина отражается на воспитании и отношениях детей, показывает первый художественный фильм режиссера Х. Карова «Шериф Тэдди». Для детей старше шести лет выпущен фильм «Приключения в Бамсдорфе» (сценарий и постановка И. Петцольда). Это вторая серия фильма «Поездка в Бамсдорф», имевшего большой успех у юных зрителей.

По одной из сказок братьев Гримм западногерманский режиссер Ф. Стефани поставил в ДЕФА фильм «Поющее, звенящее деревце».

Кроме этого будет выпущено еще несколько фильмов для детей: «Фите в сети», «Последняя военная тропа», «Аско» и приключенческий фильм «Карлхен, держись!»

В заключение необходимо остановиться на совместных постановках ДЕФА с кинематографистами различных стран.

Совместно с чехословацкими кинематографистами был поставлен фильм «Горькая любовь». Режиссер этого фильма—В. Гайер (Чехословакия). Фильм рассказывает о любви чехословацкого студента-музыканта, который был отправлен во время войны на принудительные работы в Германию, к медицинской сестре—немке.

На студии ДЕФА французский режиссер Р. Руло поставил по пьесе А. Миллера «Салемские колдуньи» одноименный фильм, где в главных ролях снимались Симона Синьоре, Ив Монтан и Милена Демонжо. На кинофестивале в Карловых Варах 1957 года за отличное актерское исполнение ролей они были удостоены премии.

Режиссер Ле Шануа работает над экранизацией романа В. Гюго «Отверженные» с Жаном Габеном в главной роли.

Уже давно ждет своей экранизации роман «Будденброки» Томаса Манна. Согласно завещанию писателя эта экранизация должна быть совместной постановкой студий Западной и Восточной Германии. Но этому упорно противятся боннские власти.

Разумеется, для совместных работ с западногерманскими кинематографистами есть и другие возможности. Но их удастся осуществить лишь при условии, если со своей стороны западногерманские деятели искусства проявят встречную инициативу.

Заканчивая обзор фильмов 1957 года, можно констатировать, что по сравнению с прошедшими годами в тематике есть много нового. Наряду с посредственными, чисто развлекательными картинами созданы настоящие произведения киноискусства о нашем недавнем прошлом, фашизме и войне и—хотя и в недостаточном количестве—интересные фильмы на современные темы. Радует, что большое участие в создании этих фильмов приняли молодые режиссеры—Вольф, Клейн, Вейчи, Каров и другие. Можно надеяться, что в наступающем, 1958 году эти успехи будут закреплены и молодое киноискусство Германской Демократической Республики, преодолевая частные ошибки и недостатки, поднимется на новую, более высокую ступень.

Перевел с немецкого М. СУЛЬКИН



КАДР ИЗ ФИЛЬМА «ПОЛОНИЯ-ЭКСПРЕСС»

ЖАН ГАБЕН В РОЛИ ЖАН ВАЛЬЖАНА ИЗ ФИЛЬМА «ОТВЕРЖЕННЫЕ»



ЗАПАДНОГЕРМАНСКАЯ АРТИСТКА СОНЯ СУТТЕР В ФИЛЬМЕ «ЛИССИ»



ГОРЬКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ

По страницам зарубежной печати

В последнее время кинематографическая печать Франции оживленно обсуждает многочисленные проблемы, стоящие перед французским киноискусством, стремится выяснить причины снижения художественного уровня даже тех немногих фильмов, которые нельзя рассматривать как стандартную рыночную продукцию, не имеющую ничего общего с искусством. Судьбам западного кино был посвящен и своеобразный спор у магнитофона шести французских кинокритиков—Андрэ Базэна, Жака Дониоль-Валькроза, Пьера Каста, Рожэ Леенгардта, Жака Риветта и Эрика Ромера. Ниже мы приводим выдержки из записи этой дискуссии, опубликованной в парижском журнале «Кайе дю синема».

ПЬЕР КАСТ. Можно с очевидностью установить то, что французское кино находится в состоянии полнейшего упадка. У нас изготовляют всегда одинаковый товар. Подлинными хозяевами производства являются прокатчики, а они доказали полное отсутствие у них воображения. Снова и снова изготовляется одно и то же под предлогом показа новых актеров (повод очень спорный) или под предлогом удовлетворения вкусов публики.

ЛЕЕНГАРДТ. Я вспоминаю беседу с одним из кинематографических финансистов, который мне сказал: «Совершенно очевидно, что кризис, который мы переживаем, является кризисом сценарным». Я считаю, что предвоенное французское кино развивалось при решающем влиянии отдельных сценаристов (я имею в виду Превера, Оранша, Кокто и некоторых других). Итальянское кино создало новое поколение писателей. Что касается американского кино, то оно находилось под влиянием полицейского черного романа и социологических «бестселлеров».

ЖАК ДОНИОЛЬ-ВАЛЬКРОЗ. В противовес описанному влиянию сценаристов во французском кино послевоенного периода появилось некоторое количество режиссеров, являющихся в какой-то степени авторами фильмов. Они могли бы создать в кино нечто равное Парижской школе живописи. В 1946—1947 гг. можно было рассчитывать, что режиссеры Брессон, Беккер, Клузо, Клеман создадут некую школу французского кино, обладающую собственным стилем. Этого не случилось, я думаю, потому, что между ними не было согласия по основным вопросам, не было общего для всех вдохновения.

РИВЕТТ. Это очевидно. Можно сказать, что, несмотря на свои большие успехи, Клузо, Клеман и Беккер потерпели неудачу, поскольку они считали, что для придания французскому кино нового духа достаточно отыскать определенный стиль. Но ведь очевидно, что вначале итальянский неореализм не был поиском стиля. Он стал стилем. Этот стиль был частью нового восприятия окружающего мира. Готов поспорить с кем угодно,—и, я думаю, все с этим согласятся,—что в фильмах Клузо, фильмах Беккера, фильмах Клемана невозможно найти подлинное восприятие окружающего мира. А если его и найдешь, то речь будет идти о мире банальном, книжном, двадцати-тридцатилетней давности.

КАСТ. Я также считаю, что послевоенной школе французского кино, если бы можно было говорить о существовании такой школы, не хватает одного: ей нечего сказать. Все же я хочу внести ряд поправок. Среди крупных французских фильмов, сделанных за этот период, одни мне нравятся, другие не нравятся. Я люблю, например, творчество Клемана. Я нахожу последовательность в его развитии. Она кроется в определенном стиле, в определенном тоне, сохраняемых режиссером во всех его произведениях. Это делает Клемана самым значительным из ныне живущих французских режиссеров, не считая Брессона... Но прежде всего взглянем, в каких условиях создается фильм во Франции. Мы заметим, что при наличии либретто и желания его осуществить сравнительно легко найти продюсера и актера-звезду. Трудности начинаются с обращения к подлинным хозяевам кинопроизводства—прокатчикам. Прокатчики имеют деньги и хотят их поместить так, чтобы извлечь максимальную прибыль. Но прокатчики, все без исключения, лишены воображения. Никто не хочет купить «Хлеб, любовь и фантазию». Но все готовы купить другой фильм, являющийся копией первого. Одной из важнейших проблем кинопроизводства во Франции является отыскание такого прокатчика, который хотел бы сделать оригинал, а не копию. Кризис сюжетов—это не только кризис авторов, это кризис продвижения сюжетов в производство.

ЛЕЕНГАРДТ. Не уверен в этом. Если я оказываюсь в Риме, то иду в кафе на площади Испании или на площади Народа и встречаю друзей, которые являются людьми, делающими одновременно итальянскую литературу и итальянское кино. Это одни и те же люди. Двадцать лет назад у нас было впечатление, что мы покончили с эпохой, когда литература полностью игнорировала кинематограф. Литераторы внезапно заинтересовались кинематографией, и появились первые сценаристы. Это не были обыкновенные ремесленники, а они ими могли стать. Это были писатели. В то время я думал, что через двадцать пять лет пример Пьера Боста—писателя, ставшего сценаристом,—станет общим явлением, что все молодые писатели будут одновременно авторами кино, как это имеет место в Америке, в Италии. Но по сравнению с тем временем сегодня нельзя не только говорить о движении вперед, а следует отметить определенное отступление. Сегодня сценаристы—это не писатели, а люди, сделавшие кино своей профессией. Все больше и больше я вижу режиссеров, которые в прошлом были ассистентами. А пятнадцать лет тому назад режиссерами становились писатели. Породило ли это явление экономика? Может быть. Впрочем, оплата кинематографистов, которая в прошлом была значительно выше литературных и театральных гонораров, ныне снизилась. Необходимое сотрудничество литературы и искусства с кинематографией во Франции не только не расширилось, как это следовало ожидать, а, наоборот, суживается.

БАЗЭН. Три или четыре года назад нас беспокоило то, что крупные режиссеры не создают новых фильмов. В последние годы все мастера снимают. Снимают даже и те, кого нельзя причислить к мастерам... Тем не менее мы констатируем, что кривая качества, которая, должна была бы взлететь вверх, продолжает устремляться вниз.

РИВЕТТ. Мне кажется, что эволюция крупных режиссеров имеет свое название, на котором мы все сходимся. Это—академизм. Сам по себе академизм не опасен. Например, в американском кино академизм менее опасен потому, что, скажем, Кингу Видору, когда этот режиссер ставил «Войну и мир», заранее известны рамки, в которые он поставлен «Парамоунтом» и всей организационной системой постановки сверхбоевиков. В академизме последних фильмов Беккера и Клемана опасно то, что речь идет об академизме, на который эти режиссеры пошли сами. Да и не ищут ли они его сами, этот академизм? Ставя «Арсена Люпена», Беккер мог сделать фильм так, как того хотел, мог сделать его лукавым, ироническим или поэтичным. А он сделал фильм коммерческий. Кое-где в нем есть маленькие режиссерские находки. Но они тонут в массе заведомых уступок. То же относится и к «Жервезе» Клемана, имевшего возможность создать острый фильм, несмотря на все трудности экранизации Золя в 1957 году. Но Клеман избрал путь создания приспособленческого фильма.

ЛЕЕНГАРДТ. Эволюция французского кино за последние четыре года характерна с точки зрения финансовой тем, что рентабельными являются только боевики или так называемые международные совместные постановки, рассчитанные главным образом на иностранные рынки. Весьма возможно, что некоторое потускнение, некая тенденция, названная здесь академизмом, проистекает из того, что режиссеры не решаются браться за фильм, неразрывно связанный с французской культурой, с французским кино. Они стремятся сделать «международный» фильм.

РОМЕР. Сокрушаться надо прежде всего не столько о том, что французская кинематография не создает произведений, достойных восхищения, сколько о том, что ее произведения не оказывают воздействия на кинематографию других стран. Нет или не стало больше французской школы.

ДОНИОЛЬ-ВАЛЬКРОЗ. Мы вступили в такое время, когда кино обладает возможностями для того, чтобы что-то сказать. И драма в том, что французскому кино нечего сказать, что французский фильм ничего не говорит.

РОМЕР. Французское кино не отображает французское общество...

●

Эти отрывки из выступлений парижских кинокритиков (в большинстве своем далеких от прогрессивного лагеря) наглядно характеризуют острые проблемы, которые возникли сейчас в киноискусстве не только Франции, но и многих других капиталистических стран.

В размышлениях французских критиков и даваемых ими конкретных оценках много спорного. Прежде всего нельзя согласиться с тем, что французской кинематографии сегодня «нечего сказать». И жизнь народа Франции, и творческая практика ее прогрессивных киномастеров свидетельствуют об обратном. Очевидно, дело прежде всего в том, что некоторые видные деятели французского киноискусства, попавшие в полную зависимость от «кинематографических финансистов», не могут или не хотят поднимать большие темы, волнующие сегодня миллионы простых людей Франции, не выражают чаяний своего народа. Можно ли удивляться, что творческая деятельность таких киномастеров оказывается ущербной и неполноценной?



АНГЛИЯ

«Обуза»—так называется новый фильм режиссера Лесли Нормана по роману Д'Арси Найланда, действие которого развертывается в Австралии. Зритель знакомится с тяжелой, полной лишений жизнью австралийских батраков-сезонников, кочующих по стране в поисках временной работы. Роль главного героя—батрака исполняет Питер Финч. В роли «Обузы», его пятилетней дочки, с которой он кочует по самым глухим местам Австралии,—юная Дейна Уилсон.

●

Английский режиссер Кэн Аннакин поставил фильм по популярной повести писателя Грэхэма Грина «По ту сторону моста». Это история «величия и падения» крупного финансиста международного класса, который после своего краха вынужден искать убежища в Мексике. В основных ролях—актеры Род Стейгер, Марла Ланди и Дэвид Найт.

●

На студии «Брей» снимается фильм «Концлагерь а Кровавом острове». В основе сценария—подлинная история тяжелых испытаний, выпавших на долю англичанина, который в течение четырех лет был в японском концлагере. Комендант лагеря предупреждает, что в случае поражения Японии все заключенные, мужчины и женщины разных национальностей, будут уничтожены. На этой ситуации построен необычайно напряженный сюжет фильма, главные роли в котором исполняют Андре Морелль и Карл Монер.

Молодой английский писатель Джеймс Кеннэуей написал сценарий «Дети улицы» о юных правонарушителях города Ливерпуля и борьбе с преступностью в Англии. По этому сценарию Бэзиль Дирден снимает картину на студии «Пайнвуд»

Талантливый актер Стэнли Бейкер исполняет роль сыщика. Предводителя шайки юных преступников играет Дэвид Мак-Келлум.

ДАНИЯ

Женщина-режиссер Аннелиз Говманд удостоена премии «Бодил», ежегодно присуждаемой в Дании за лучшую постановку художественного фильма. Ее фильм «Для любви никогда не хватает времени» признан лучшей датской картиной 1957 года. Это первый самостоятельно поставленный ею фильм.

ИНДОНЕЗИЯ

Выходящая в Индонезии газета «Спорт дан филм» сообщила о закрытии семи частных индонезийских киностудий по решению их владельцев.

Закрытие киностудий мотивируется тем, что индонезийские кинопредприниматели оказались не в состоянии конкурировать с компаниями, обладающими значительными суммами иностранной валюты и занимающимися импортом иностранных (главным образом американских) фильмов.

В связи с этим профсоюз работников кино и театра г. Джакарты опубликовал заявление, в котором осуждает действия владельцев закрывшихся киностудий и призывает поставить отечественное кинопроизводство в такие условия, чтобы оно могло успешно сопротивляться иностранной конкуренции.

Профсоюз подчеркивает, что закрытие отечественных киностудий может привести к более широкому проникновению на экраны иностранных кинофильмов, особенно американских, показ которых пагубно влияет на индонезийскую молодежь.

ИТАЛИЯ

Одна из римских газет провела среди своих читателей любопытный референдум. На вопрос: «Одобряете ли вы демонстрацию документальных фильмов в кинотеатрах?» 6426 человек ответили отрицательно, 392—уклончиво и 20324—утвердительно. Журнал «Чинема нуово» отмечает, что эти очень интересные данные опровергают утверждения, будто итальянским зрителям не нравятся документальные фильмы.

●

Итальянская печать широко откликается на фильм молодого режиссера Элио Руффо «Время любви». Эта картина создавалась в исключительно трудных материальных условиях. Главные роли играют впервые снимающиеся в кино Лоретта Капитоль и Сандро Моретти. Фильм снят в одном из селений Калабрии и показывает полную лишений жизнь южноитальянских крестьян. В нем рассказывается история любви молодых обрученных, которым мешают соединиться нищета, голод, стихийные бедствия. Газета «Унита» отмечает, что, несмотря на его несовершенство с профессиональной точки зрения, фильм отличается глубокой человечностью, правдивостью и поставлен в лучших традициях неореалистической школы.

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

На студии имени 1 августа начались съемки кинокомедии «Три боевых друга». Картина покажет судьбу трех бойцов Народно-освободительной армии Китая, которые после демобилизации вернулись в деревню.



Режиссер фильма—выпускник курсов при Институте кинематографии Китая Ван Шао-янь.

●

Молодые режиссеры Пань Вэнь-чжан и Юй Лун ставят на Шанхайской киностудии кинофильм «Пастух вступает в армию»—о недавнем прошлом Китая. На фоне великих революционных событий в фильме будет изображен жизненный путь батрака, который освобождается от помещичьей кабалы и вступает в ряды Народно-освободительной армии Китая.

●

Новый документальный фильм «Неисчерпаемые резервы» готовится на китайской студии хроникально-документальных фильмов. Кинозрители увидят на экране доблестный труд рабочих Китая, борющихся за увеличение производства и экономию средств.

●

Шанхайская кинокомпания наметила к производству в 1958 году несколько новых художественных фильмов. На киностудии «Цзяннань» будут сниматься картины «Горные орлы возвращаются в леса» и «Патруль на границе». Эти фильмы посвящены жизни национальных меньшинств Китая и их борьбе за свое освобождение. Фильм «Обновление» отразит глубокие изменения, которые произошли в жизни шанхайского населения за годы народной власти. Исторический фильм «Линь Цзе-сюй» ставит киностудия «Хайянь». Здесь же приняты к постановке сценарии «Сын моря», «Тибетский кавалерийский отряд», «Новая жизнь старого солдата» и другие. Одну художественную кинокартину намечено на этой студии снять для широкого экрана. Детский художественный фильм «Лань Лань и Дун Дун» готовит киностудия «Тяньма». В другой картине этой же студии зрители увидят эпизоды биографии Ван Сяо-хэ—молодого китайского патриота, замученного в чанкайшистских застенках.

●

Режиссер Цзюнь Цзы-фэн готовит художественный фильм «Любовь» по одноименному рассказу молодого китайского писателя Ли Вэй-луня. Опубликованный в прошлом году в журнале «Жэньминьвэньсюэ», этот рассказ встретил горячее одобрение читателей. Он переведен на японский, румынский и русский языки. Сейчас Ли Вэй-лунь переделал рассказ в сценарий, повествующий о честной и чистой любви двух молодых людей нового Китая.

ПОЛЬША

На экраны Польши вышел цветной фильм «Месть» (режиссеры А. Богдзевич и Б. Коженевский) по комедии Александра Фредро.

●

На III Международном конгрессе кинотехники, проходившем в Варшаве, был создан Международный союз кинотехнических организаций. В состав союза вошли представители Англии, Болгарии, Венгрии, ГДР, Италии, Китайской Народной Республики, Польши Румынии, СССР, Франции, Чехословакии и Югославии.

США

Давно мечтавший о работе режиссера известный американский актер Антони Куинн ставит сейчас цветной широкоэкранный фильм «Пират» под руководством Сесиля де Миля. Главную роль—Доминика Хью, артиллерийского капитана армии Наполеона,—исполняет известный французский актер Шарль Буайе.

«Смерть в небольших дозах»—так называется картина режиссера Жозефа Ньюмана, по сценарию Джона Мак-Гриви, о роковых последствиях широкого применения в США «противосонных» таблеток. Острые психические заболевания и участившиеся автомобильные катастрофы вызываются тем, что шоферы грузовиков, покрывающих большие расстояния, часто пользуются этими таблетками, покупаемыми из-под полы.

●

Картина по роману Ремарка «Время жить и время умирать», которую режиссер Дуглас Серк снимает для американской фирмы «Юниверсал», выйдет на экран под названием «И время любить». (Эта же фирма 27 лет назад экранизировала роман Ремарка «На западном фронте без перемен»). В главной женской роли выступает двадцатилетняя Лизалотта Пульвер—швейцарская киноактриса, успешно снимавшаяся в ряде французских и немецких картин.

ФРАНЦИЯ

Французский изобретатель Жан-Поль Буайе, технический директор Научно-исследовательской лаборатории по цвету, усовершенствовал так называемый электронный способ производства мультфильмов, позволяющий резко сократить сроки их изготовления. Первые снятые по новому методу короткометражные мультфильмы «Бессонница» и «Марсианин в Париже» уже демонстрировались на закрытых просмотрах.

●

«Белый груз»—новый фильм режиссера Жоржа Лакомба—снят по репортажу Жана Мазона «Дорога в Рио» о современных

Отовсюду

работорговцах. Сюжетной основой фильма является история журналистки, которая, рискуя жизнью, разоблачает одну из руководительниц торговли белыми рабынями, поступив к ней на работу прислугой. Этот сюжет был впервые экранизирован еще в 1934 году с участием Жан-Пьера Омона, Кейт де Нажи и Сюзи Прим. Сейчас главные роли исполняют Франсуаза Арнуль, Ренэ Фор и Жорж Ривьер.

●

Режиссер Александр Астрюк приступил к работе над экранизацией романа Ги де Мопассана «Жизнь». В роли Жанны выступает популярная западногерманская актриса Мария Шелл.

●

Экранизируется известная книга Гектора Мало «Без семьи» (постановщик Андрэ Мишель). Центральную роль — мальчика Реми—исполняет Жоэль Флатто. В картине будут участвовать также Пьер Брассер, Джино Черви, Полетт Дюбо.

●

Режиссер Кристиан-Жак (известный советским зрителям как постановщик фильма «Если парни всего мира...») ставит комедию из жизни контрабандистов «Закон— это закон». Главные роли исполняют французский комик Фернандель (таможенный чиновник) и итальянский комик Тото (контрабандист). Действие происходит в горах на франко-итальянской границе. Забавные приключения героев немало осложняются тем обстоятельством, что контрабандист и таможенник—закадычные друзья и живут под одной крышей: их дом разрезает пополам граница между Францией и Италией.



«ГОРЬКАЯ ЛЮБОВЬ»—ФИЛЬМ СОВМЕСТНОГО ПРОИЗВОДСТВА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ ГДР И ЧЕХОСЛОВАКИИ. В ГЛАВНЫХ РОЛЯХ—ЧЕХ ЛУДЕК МУНЗАРИ, ЗАПАДНОГЕРМАНСКАЯ АКТРИСА ЭВА КОТГАУС

Фильм французского режиссера Луиса Саславски, по его же сценарию, выпущенный на экран под названием «Первое мая», напоминает по своему характеру «Похитителей велосипедов». Это простая и волнующая история о бедных людях Парижа. Роль отца исполняет Ив Монтан, его сына—юный актер Ив Ноэль. Незамысловатый сюжет позволяет широко показать повседневную жизнь парижской бедноты с ее горестями и радостями. Это совместная франко-итальянская постановка.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

На Баррандовской киностудии режиссер Владимир Борский закончил съемки детективного фильма «Подделка» по сценарию Эдуарда Фикера. Власта Матулова играет героиню фильма—артистку, подозреваемую в убийстве мужа.

ЮГОСЛАВИЯ

В прошлом году на IV фестивале югославских фильмов в Пуле лучшими кинокартинами были признаны: «Поп Чира и поп Спира», «Своего тела господин» и «В субботу вечером».

Золотую медаль за сценарий «Своего тела господин» получил писатель Славко Колар.

Лучшим исполнителем мужской роли признан Младен Шермент (за участие в фильме «Своего тела господин»).

За женскую роль первую премию получила Любинка Бобич («Поп Чира и поп Спира»).

●

Студия «Авала-фильм» снимает серию широкоэкранных фильмов, которые покажут красоты природы Югославии. Первый фильм называется «Виды с Кварнера». В остальных фильмах будут показаны остров Сусак, Бока Которска, Ховар, Дубровник и другие достопримечательные места. Фильм будет дублирован на русский, французский, английский, чешский и немецкий языки. Сценарий и постановка Марьяна Вайде, оператор—Миша Станоевич.

Календарь ИСТОРИИ КИНО

20 ЯНВАРЯ 1928 ГОДА

Фильму «Два друга, модель и подруга» исполнилось 30 лет. Поставленная А. Поповым (ныне известным театральным режиссером), картина эта создавалась в годы, когда глубоко осознавался и воплощался на экране в эпических полотнах опыт только что пережитых страной революционных событий. Комедийный жанр был развит еще очень слабо. Несмотря на отдельные удачи («Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» Л. Кулешова, «Процесс о трех миллионах» Я. Протазанова), верное направление дальнейшего развития советской кинокомедии еще не было найдено.

Это творческое открытие довелось совершить А. Попову в фильме «Два друга, модель и подруга» и Я. Протазанову в вышедшей вскоре картине «Дон Диего и Пелагея».

Поиски нового были связаны с генеральной темой искусства—темой современности. А. Попов не искал для сюжета комедии необыкновенных событий; он взял жизненную, ни в какой мере не комедийную проблему—рабочее изобретательство и борьба с бюрократизмом—и поставил своих героев в острые комедийные ситуации.

В поисках формы Попов открыто полемизирует с кинематографистами, строившими комедию по западным образцам.

Своих героев Ахова (артист С. Лаврентьев) и Махова (артист С. Яблоков) режиссер наделяет традиционными для западной комедии внешними признаками: смешной рост («длинный» и «короткий»), подчеркнутая условность имен и фамилий (Ахов, Махов, частник Ардальон Матвеевич). Мимика актеров, их жесты тоже условны: изобретатели устремляют глаза в потолок, с их лиц не сходит добродушно-простоватое выражение. Но на том их сходство с западным комедийным героем-простаком и кончается. Режиссер ставит в центре внимания не сами комедийные положения, а характеры героев. Суть характеров Ахова и Махова в том, что они не могут не изобретать и не могут не связывать свои изобретения с победой над капитализмом, хотя бы над «местным».

Попов умело раскрывает главное качество характеров своих персонажей—первых положительных героев советской комедии—их стремление к творчеству на благо народа.

В этом фильме А. Попов показал высокое мастерство драматурга (сценарий А. Попова и М. Каростина) и режиссера. Картина разбита на ряд эпизодов, законченных и лаконичных, построенных на острых коллизиях.

В фильме были и недостатки: неровная операторская работа, сравнительно слабая разработка образов отрицательных персонажей. Но в целом это было, несомненно, интересное, во многом новаторское произведение, пользовавшееся заслуженным успехом у зрителей.

Н. В.

«ДВА ДРУГА, МОДЕЛЬ И ПОДРУГА»



24 ЯНВАРЯ 1928 ГОДА

Тридцать лет назад на экраны страны вышел фильм «Сумка дипкурьера». Это была одна из первых картин Александра Петровича Довженко. Ее сюжет подсказан случаем с советским дипкурьером Нетте, который погиб, защищая дипломатическую почту от иностранных агентов.

Вкратце фабула фильма сводилась к следующему. Два советских дипкурьера из-за границы направляются в Ленинград. В поезде на них нападают агенты полиции. Один из дипкурьеров гибнет; другой, смертельно раненный, просит подобравшего его стрелочника переправить портфель с документами в СССР. Мальчик, сын стрелочника, отвозит портфель морякам, отплывающим в Ленинград. Агенты проникают на корабль, но, несмотря на их происки, экипажу корабля удается доставить важную дипломатическую почту в Советский Союз.



«СУМКА ДИПКУРЬЕРА»

До «Сумки дипкурьера» А. Довженко создал две эксцентрические комедии «Вася-реформатор» и «Ягодки любви». Талантливый режиссер, только что пришедший в кинематограф, пытался, работая над этими фильмами, овладеть выразительными средствами нового искусства.

В картине «Сумка дипкурьера» много различных трюков, традиционных для приключенческих фильмов тех лет. Однако, обратившись в этой работе к большой теме солидарности трудящихся всего мира, А. Довженко нашел свои, оригинальные решения, которые привлекли к картине внимание рядовых зрителей и знатоков киноискусства.

А. Довженко выступил в этом фильме также как актер, он исполнял роль кочегара (на публикуемых нами снимках воспроизведены кадры из сцен с его участием).

«Сумка дипкурьера» не сходила с экрана до того момента, пока звуковой кинематограф не пришел на смену немому.

Сразу же вслед за этой картиной А. Довженко поставил фильм «Звенигора», где уже широко развернулось дарование замечательного режиссера-новатора.

Для нас картина «Сумка дипкурьера» интересна как важный переходный этап на творческом пути одного из выдающихся мастеров советского киноискусства.

Э. С.

«СУМКА ДИПКУРЬЕРА»



Фильмография

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Солдаты», 10 ч.

Автор сценария В. Некрасов; постановка режиссера А. Иванова; оператор В. Фастович; художник Н. Суворов; режиссер В. Степанов; композитор О. Карвайчук; звукооператор Е. Нестеров.

В ролях: Керженцев—В. Сафонов, Люся—Т. Логинова, Чумак — Л. Кмит, Фарбер—И. Смоктуновский, Карнаухов—Н. Погодин, Маруся—Л. Маркелия, Валега—Ю. Соловьев, Седых—В. Ковальков, Бородин—М. Ладыгин, Георгий Акимович—Е. Тетерин, Абросимов—Б. Ильясов.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Тихий Дон» (по роману М. Шолохова), первая и вторая серии, 11 ч. и 12 ч., цветной.

Сценарий и постановка С. Герасимова; главный оператор В. Рапопорт; режиссеры: Г. Оганесян, В. Дорман, К. Николаевич; главный художник Б. Дуленков; композитор Ю. Левитин; звукооператор Д. Флянгольц.

В ролях: Пантелей Прокофьевич Мелехов—Д. Ильченко, Ильинична—А. Филиппова, Григорий—П. Глебов, Петр—Н. Смирнов, Дарья — Л. Хитяева, Дуняша — Н. Архангельская, Степан Астахов—А. Благовестов, Аксинья—Э. Быстрицкая, Мирон Григорьевич Коршунов—А. Жуков, Лукинична — А. Денисова, Наталья— З. Кириенко, Митька—Б. Новиков, дед Гришака—А. Карпов, Кошевая—Е. Максимова, Михаил Кошевой—Г. Карякин, Машутка Кошевая—В. Хмара, генерал Листницкий—А. Шатов, Евгений Листницкий—И. Дмитриев, Штокман—В. Шатуновский, Котляров—А. Титов, Прохор Зыков—В. Захарченко, Христоня—М. Васильев, дед Сашка—Д. Капка, Валет—С. Юртайкин, Мартин Шамиль—П. Любешкин, Бунчук П. Чернов, Подтелков—Н. Муравьев, Кривошлыков—Б. Муравьев, Калмыков—М. Глузский. В эпизодах: А. Атьясова, В. Галактионов, Б. Ишмаметов, А. Кошелев, Е. Кузнецов, В. Краснощеков, К. Ларченко, Б. Лебедев, Н. Лунд, Р. Мусатов, Ю. Мокрауз, Н. Поленков, И. Рыжов, С. Свашенко, Л. Соколова, А. Сергеев, П. Тимофеев, В. Щелоков.

●

«Ночной патруль», 10 ч.

Авторы сценария: М. Маклярский, Л. Шейнин; постановка Вл. Сухобокова; операторы: В. Дульцев, М. Пилихина; художники: Л. Безсмертнова, И. Захарова; композитор А. Эшпай; звукооператор А. Избуцкий. Текст песен: Л. Ошанина, Я. Хелемского.

В ролях: комиссар милиции Кречетов—Л. Свердлин, «Огонек»—М. Бернес, лейтенант Касьянов—В. Грачев, Таня—В. Ушакова, Алексей—В. Андреев, Никифоров—Е. Гуров, капитан Соболев—Ю. Киреев, Митя—Е. Буренков, Казимир Нежук—Г. Кириллов, Волобуев — В. Владиславский, Раиса—Т. Окуневская, Марфа—З. Федорова, Бугров—С. Бубнов, Ползиков—С. Филиппов. В эпизодах: Л. Чернышева, А. Мягких, А. Алексеев, А. Петроченко, А. Ванин, Т. Гурецкая, В. Маркин, И. Гуров, В. Колпаков, В. Прохоров.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. ДОВЖЕНКО

«Партизанская искра» (широкоэкранный), 11 ч., цветной.

Сценарий А. Гончара; постановка: А. Маслюкова, М. Маевской; оператор М. Черный; художник В. Агранов; режиссер О. Ленциус; композитор А. Свечников; звукооператоры: Р. Максимцов, А. Черноопенко.

В ролях: Парфен Гречаный—В. Лущик, Шура Кучер—Л. Борисов, Митя Попик—А. Юрченко, Ваня Герасименко—С. Несин, Поля Попик—Н. Наум, Андрей Бурятинский—И. Халаим, Даша Дьяченко—Т. Матусевич, Миша Кравец—Ю. Сарычев, Маруся Коляндра—А. Бохоневич, Юра Исаченко—С. Брага, Володя Вайсман—Н. Засеев; братья Волошины: Саша—Ю. Гаврилюк, Володя—В. Попков; Моргуненко—П. Усовиченко, начальник жандармского поста—П. Аржанов, капрал—Э. Геллер, староста Калья—А. Кубацкий; полицейские: Романюк—И. Богаченко, Доценко—А. Подорожный; отец Парфена—М. Покотило, мать Парфена—Н. Доценко, сестра—Т. Тимошко, отец Кучера—Г. Козаченко, мать Кучера—Л. Комарецкая, мачеха Волошиных—Н. Копержинская, Таня Попик—Л. Хоролец; военнопленные: Замурин—Н. Дупак, Азизов—А. Умуралиев, Сизов—Б. Макаров. В эпизодах: М. Белоусов, К. Немоляев, Т. Коваленко, Ф. Ищенко, В. Улазовский, В. Мироненко, Н. Крыжановский, Я. Паничев, В. Касько, Е. Романенко, А. Стреляева, Г. Боюн, Л. Выговский, А. Прожогин.

●

«Под золотым орлом» (по мотивам пьесы Ярослава Галана), 10 ч., цветной.

Авторы сценария: М. Афанасьева, М. Новиков; постановка М. Афанасьевой; оператор Н. Кульчицкий; композитор Н. Дремлюга; звукооператор И. Илюшек; художники: А. Бобровников, М. Кроткова; режиссер М. Новиков.

В ролях: Андрей—П. Кадочников, Анна— Т. Алексеева, фрау Мильх—Ф. Барвинская, Норма—Б. Индриксонэ, Боб—М. Сидоркин, Петерсон—Е. Кузнецов, Белин—В. Кулаков, Бентли—Э. Нимберг, Цупович—П. Репнин, начальник советской миссии—М. Шарнмов, Мальцев—Н. Руденко, Дуда—П. Омельченко, Ганс—Р. Нууде. В эпизодах; В. Ивашова, М. Кропивницкая, И. Твердохлеб, Е. Балиев, В. Коваль, А. Сошинский, А. Шевченко.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Колыбель поэта» (по мотивам автобиографической повести А. Церетели «Пережитое»), 10 ч.

Авторы сценария Л. Асатиани, К. Пипинашвили; режиссер-постановщик К. Пипинашвили; оператор Ф. Высоцкий; художник Д. Какабадзе; режиссер Г. Гомартели; композитор А Мачавариани; звукооператор В. Долидзе.

В ролях: Акакий 7 лет—Омар Читана (дублирует З. Земнухова), Акакий 18 лет—Шота Кочарадзе (О. Голубницкий), Акакий-юбиляр—М. Кварелашвили (С. Курилов), Каше, кормилица Мако—Ната Вачнадзе (Е. Егорова), князь Ростом Церетели—А. Ачхаидзе (А. Смиранин), княгиня Екатерина—Т. Цицишвили (А. Максимова), Каше Анна—М. Джапаридзе (С. Коновалова), директор гимназии—И. Перестиани (К. Мюфке), Назиброла—Л. Абашидзе (А. Харитонова), Каше, воспитатель, — С. Багашвили (А. Загорский), учитель—А. Жоржолиани (М. Глузский), Баграт—Э. Магалашвили (Б. Кордунов).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Исполнение желаний» (по сказке Э. Лабуле), 3 ч., цветной.

Автор сценария Т. Габбе; режиссеры В. и З. Брумберг; художники-постановщики: Л. Азарх, Л. Мильчин, Г. Брашишките; композиторы: А. Волконский, Н. Сидельников; оператор Е. Петрова; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-мультипликаторы: Ф. Епифанова, Н. Федоров, Л. Попов, Б. Бутаков, Е. Комова, Л. Мотрук, И. Подгорский, Е. Хлудова, В. Долгих, В. Балашов; художники-декораторы: О. Геммерлинг, Е. Танненберг.

Роли озвучивали: Зербино—О. Ефремов, король—Э. Гарин, Алели—Л. Гриценко, Мистигрис—Л. Свердлин, фея—Г. Новожилова.

●

«Дитя солнца» (хлопок), 1 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер-постановщик А. Иванов; художники-постановщики: В. Лалаянц, Г. Аркадьев, Л. Позднеев; оператор Н. Воинов; звукооператор Б. Фильчиков; художники-мультипликаторы: В. Котеночкин, В. Пекарь, Б. Чани, М. Купрач; художники - декораторы: П. Карабаев, Е. Танненберг, О. Геммерлинг.

●

«Воплощенная мечта», 1 ч., цветной.

Автор сценария С. Тайц; режиссер Н. Федоров; художник И. Знаменский; композитор Н. Будашкин; операторы: А. Астафьев, М. Друян; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-мультипликаторы: В. Зелинский, В. Долгих, Б. Чани; художники-декораторы: Д. Анпилов, Г. Невзорова.

ДУБЛЯЖ

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Нерешительный стрелок», 8 ч.

Производство Баррандовской киностудии. Прага.

Авторы сценария: Любомир Можный, Войтел Ясный, Иво Томан; режиссер Иво Томан; оператор Ян Чуржик; художник К. Черный; композитор Иржи Шуст; звукооператор Станислав Вондраш. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

В главных ролях: Якуб Неничка—Ярослав Марвал (дублирует Е. Весник), Мартин, его сын—Ян Тржиска (А. Фриденталь), Эва, учительница—Мария Томашова (Л. Перепелкина), тетя Амалька—Зденка Балдова (Е. Понсова), дядя—Милош Недбал (С. Мартинсон), дедушка—Станислав Нойманн (М. Трояновский), Груда, ефрейтор—Мирослав Зоунар (В. Ларионов), Царда, поручик—Святоплук Матииш (В. Сошальский), Слама—Рудольф Елинек (В. Прохоров), Ржичанек—Станислав Зиндулка (Е. Вицин), Пайер—Милош Главици (Н. Граббе).

●

«Ребенку нужна любовь» (по роману Пита Баккера «Циске-крыса»), 9 ч.

Производство «Амстердам», Голландия, «Омега-фильм», ФРГ.

Автор сценария и режиссер Вольфганг Штаудте; оператор Отто Беккер; художник Нико Ван Баарле; композиторы: Герберт Виндт, Стейе Ван Брандербурх; звукооператор Вим Хюндер. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Беляев.

В ролях: Бройс, учитель—Кеес Бруссе (дублирует В. Трошин), инспектор—Иоган Каарт (В. Хохряков), Фреймут—Роберт де Фрис (К. Тыртов), Мари—Женни ван Марлант (М. Гаврилко), тетя Янс—Рик Схахен (Н. Зорская), судья—Сеев Ласер (Я. Беленький); дети: Циске—Дик ван дер Фелде (В. Сперантова), Бетье—Хеди Эвертс (М. Корабельникова).

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Пальто» (по новелле И. Асталош), 3 ч.

Производство Венгерской студии хроникальных и документальных фильмов.

Автор сценария Ш. Даллош; режиссеры: Илона Каткич, Шандор Кёё; оператор О. Форгач; художник Г. Берталан. Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа К. Лашков.

В фильме участвуют: Корнелия Шаллаи, Иожеф Гуяш, Кальман Колетар, Янош Балаж. Роли дублировали: Матушка Мольнер—Е. Лосакевич, Бела—Л. Львов, Янош—Л. Макарычев, дядя Йожи—Г. Куровский.

●

«По путевке Ленина», 9 ч., цветной.

Производство Ташкентской студии художественных и хроникальных фильмов.

Авторы сценария: А. Уйгун, М. Шевердин, С. Мухамедов; режиссер-постановщик Л. Файзиев; оператор А. Пани; художник В. Синиченко; режиссер И. Якубов; композиторы: М. Зив, Д. Закиров; звукооператор К. Абдурахманов. Режиссер дубляжа Р. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

В ролях: В. И. Ленин—М. Кондратьев, Матусовский Степан Иванович—В. Соловьев, Гафур—С. Диванов (дублирует В. Рождественский), Саодат—Р. Мухамедова (Н. Зорская), Музаффар—У. Бурханов (А. Шешко), Петров—В. Ляскало (Н. Граббе), Миша—Л. Кадров (К. Тыртов), Шурочка—Л. Липскерова, Николай Ефремович—А. Добронравов, Кары—А. Бакиров (В. Кенигсон), Мидхад—А. Ходжаев (С. Цейц), ишанбег—А. Назруллаев (В. Адлеров), Надырхан—Т. Азизов (К. Карельских), Хамид—Т. Таджиев (В. Прохоров), рабочий—Н. Касымов (С. Вербин), Курбаши—Р. Пирмухамедов (Я. Беленький), тетя Маша—О. Андреева.

●

«Веселая карусель», 2 ч., цветной.

Производство киностудии кукольных фильмов. Брно, Чехословакия.

Авторы сценария и режиссеры: Анна и Вацлав Зикмунд; автор текста Иозеф Мензель; художник Вацлав Зикмунд; оператор Милослав Черноусек; композитор Ян Новак; звукооператор Иозеф Завадил. Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«Цыганский танец», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Венгерский фильм».

Автор сценария и режиссер Тамаш Банович; оператор Янаш Бадал; художник Матиаш Барга; композитор Имре Ченки; звукооператор Фридьеш Каменеш. Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Танец исполняет Венгерский государственный народный ансамбль. Балетмейстер Миклош Рабан.

●

«Лис чемпион», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест».

Автор сценария Аурора Доровэц; текст Мирча Павелеску; режиссер и художник Олимп Вэрэштяну; оператор У. Рад; звукооператор В. Оанчя. Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Свет Октября», 7 ч., цветной.

Авторы сценария: Р. Григорьев, И. Посельский, А. Чаковский; автор дикторского текста И. Горелик; режиссеры: Р. Григорьев, И. Посельский; операторы Центральной студии документальных фильмов и студий стран народной демократии.

●

«Под знаменем Октября», 4 ч.

Авторы дикторского текста: Е. Рысс, В. Горохов.

Режиссер Я. Бабушкин; операторы Центральной студии документальных фильмов и республиканских студий кинохроники.

●

«Арена дружбы», 6 ч. цветной.

Операторы: А. Лебедев, И. Михеев, М. Ошурков, А. Щекутьев.

Автор дикторского текста Э. Марьямов; монтаж К. Кулагиной.

Цирковое искусство в программе VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов.

●

«Искусство друзей», 7 ч., цветной.

Автор сценария В. Комиссаржевский; режиссер Л. Дербышева; главные операторы: А. Левитан, Р. Халушаков.

О художественных выступлениях участников VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов.

●

«Визит советских кораблей в Сирию», 2 ч., цветной.

Автор-оператор Б. Шер; режиссер Б. Вейланд; автор дикторского текста А. Злобин.

«Друзья в Москве», 2 ч.

Режиссер М. Коромпаи; операторы: Л. Зайцев, И. Фифилина, Ф. Хорват.

О пребывании в Москве венгерской делегации сторонников мира.

●

«Культурная миссия Индонезии в СССР», 2 ч.

Режиссер С. Репников; операторы: Г. Захарова, И. Михеев.

Автор дикторского текста В. Волчек.

●

«Балтийцы у югославских друзей», 1 ч., цветной.

Режиссер М. Семенова; оператор Б. Шер.

Автор дикторского текста Т. Гайдар.

●

«У китайских друзей», 7 ч., цветной.

Автор-оператор И. Грек; монтаж режиссера К. Эггерс.

Автор дикторского текста В. Фартучный.

Пребывание советской сельскохозяйственной делегации в Китае (выпуск по заказу Министерства сельского хозяйства СССР).

●

«7 ноября 1957 года в Москве», 2 ч., цветной.

Режиссер И. Сеткина; операторы Центральной студии документальных фильмов.

●

«На автомобиле по Советской стране», 2 ч., цветной.

Режиссер З. Тузова; операторы: Ю. Бородин, И. Запорожский, И. Прудников.

Автор дикторского текста Л. Перцова.

О поездке иностранных туристов по Советскому Союзу.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«На берегах Мологи», 1 ч.

Автор сценария Л. Горин; режиссер Н. Комаревцев; оператор И. Акмен.

●

«Город на Неве», 6 ч., цветной.

Автор сценария А. Ладожский; режиссеры: В. Василенко, В. Соловцев; операторы: Ф. Овсянников, К. Станкевич.

О Ленинграде.

НИЖНЕ-ВОЛЖСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Сокровищница Поволжья», 1 ч., цветной.

Автор-режиссер В. Тюхменев; оператор Д. Ибрагимов.

О Саратовском художественном музее.

ДАЛЬНЕВОСТОЧНАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Юность города», 1 ч., цветной.

Автор сценария Л. Яковлева; режиссер В. Лебедь; оператор Е. Кряквин.

О 25-летии города Комсомольска-на-Амуре.

СЕВЕРО-КАВКАЗСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Новая технология — обжиг в кипящем слое», 2 ч.

Автор-режиссер Я. Воловик; оператор М. Барбутлы. Консультанты: кандидаты технич. наук Г. Лейзе, Штейнгарт.

ЛИТОВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Советская Литва», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: П. Пукис, Л. Мацулявичус; режиссер Л. Мацулявичус; главный оператор М. Сегаль.

РИЖСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Балтийские мелодии», 2 ч.

Режиссер М. Посельский; операторы: В. Гайлис, З. Витолс.

О первом фестивале советской музыки Прибалтийских республик.

●

«В родном краю», 1 ч.

Автор сценария Атавс; оператор Л. Гайгалс.

О выпускниках сельской школы Латвии.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Широка страна моя...» (кинопанорама), 9 ч., цветной.

Авторы сценария: Е. Долматовский, Р. Кармен; режиссер-постановщик Р. Кармен; режиссер З. Фельдман; операторы: С. Медынский, В. Рыклин, Г. Хольный.

●

«Петр Кончаловский», 1 ч., цветной.

Автор сценария Т. Юренева; режиссер Я. Миримов; оператор Е. Покровский Консультант И. Соколова.

О выдающемся художнике П. Кончаловском.

●

«Приезжайте в Москву», 2 ч., цветной.

Автор сценария Д. Тарасов; режиссер В. Мор-

генштерн; оператор В. Руднева. Консультант С. Кандоуров.

О туристских маршрутах и исторических памятниках Москвы.

●

«В стране черных песков», 2 ч., цветной.

Совместная постановка Московской студии научно-популярных фильмов и ДЕФА-популярфильм (ГДР).

Авторы сценария: Н. Кемарский, В. Томберг; режиссер - постановщик В. Томберг; режиссер Г. Ентч; главный оператор Х. Томас; оператор Б. Оцуп.

Об одной из величайших пустынь—Кара-Кумах.

●

«Кислород и сталь», 1 ч.

Автор сценария А. Канторович; режиссер Д. Варламов; оператор П. Тартаков. Консультант кандидат технических наук С. Афанасьев.

«Высокочастотное телефонирование», 4 ч. (Выпуск по заказу Министерства обороны СССР.)

Автор сценария Н. Саламанов; режиссер Н. Руднев; оператор Б. Эйберг. Консультанты: А. Удалов, А. Соколов.

«Передовые методы монтажа строительных конструкций», 4 ч. (Выпуск по заказу Постоянной Всесоюзной выставки по строительству и архитектуре.)

Автор сценария В. Смирнов; режиссер А. Крыжанский; оператор А. Казнин. Главный консультант Б. Хохлов, консультанты: М. Богатырев, А. Свободин, В. Ряпин.

●

«Кинокурс «Автомобиль». Раздел V. Ходовая часть автомобиля. 2-й фрагмент, 3 ч. (Выпуск по заказу ЦК ДОСААФ СССР).

Автор сценария кандидат технических наук В. Гольд; режиссер Ф. Тяпкин; операторы Н. Соколов, З. Балакирева, В. Поликарпов. Консультант кандидат технических наук Ю. Ечеистов.

●

«Новое в колхозном строительстве», 2 ч. (Выпуск по заказу Постоянной Всесоюзной выставки по строительству и архитектуре.)

Автор сценария Д. Братолюбов; режиссер Н. Агапова; оператор Ю. Воробьев. Консультанты: Н. Гольдман, Г. Караогланов. М. Смирнов.

●

«Футбол» (Обучение технике игры и тренировка), 5 ч. (Выпуск по заказу Комитета по физической культуре и спорту при Совете Министров СССР.)

Автор сценария заслуженный тренер СССР по футболу Б. Апухтин; режиссер А. Кондахчан; оператор Н. Шумов. Консультант заслуженный мастер спорта В. Мошкаркин.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Дорога к звездам», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: Б. Ляпунов, В. Соловьев; режиссер - постановщик П. Клушанцев; режиссеры: Л. Преснякова, Г. Цветков; оператор М. Гальпер; операторы комбинированных съемок А. Лаврентьев, А. Романенко. Консультанты: А. Марков, Б. Воробьев, Ф. Якайтис, В. Крылов, А. Поваляев.

●

«Производство пиломатериалов на лесозаводах СССР», 4 ч. (По заказу Министерства лесной промышленности РСФСР.)

Автор сценария Т. Непомнящий; режиссер А. Сизов; операторы: Л. Цигельман, Д. Леонов-Никитин. Консультанты: кандидат технических наук Г. Титков, В. Лесников.

ПОПРАВКА

В № 11 журнала за 1957 год на стр. 43 (сценарий А. Спешнева «Москва—Генуя») по вине корректуры допущена опечатка.

Начало четвертого абзаца снизу следует читать:

«Несмотря на хмурое утро и мелкий дождь, в Геную стекаются тысячи иностранцев: белогвардейцы и нефтяные магнаты, парламентарии и финансисты, светские люди и прославленные представители уголовного мира, туристы и кокотки всех столиц Европы...».

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, Н. И. РОДИОНОВ, Н. К. СЕМЕНОВ, М. Н. СМИРНОВА, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

●

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 31. Тел. К 5-54-00

А00641. Сдано в производство 9/XII 1957 г. Подписано к печати 31/I 1958 г. Формат бумаги $82 \times 108^{1}/_{16}$. Печатных листов 10,25 (условных листов 16,7) Учетно-издательских листов 17,9. Тираж 19 000 экз. Зак. № 1582.

●

16-я типография Московского городского Совнархоза
Москва, К-1, Трехпрудный пер., 9

В Советском Союзе с большим успехом демонстрируются фильмы, созданные прогрессивными кинодеятелями Японии.

Здесь помещены кадры из японского фильма «Когда любишь» (сценарий Канэто Синдо, Юсаку Ямагата, режиссеры Кимисабуро Йосимура, Тадаси Имаи, Сацуо Ямамото), дублированного на русский язык на Московской студии имени М. Горького и выпущенного на экраны страны в 1958 году.





ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА II, III и IV КВАРТАЛЫ

1958 ГОДА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Искусство КИНО

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР И СОЮЗА РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

На страницах журнала обсуждаются актуальные проблемы художественной, документальной и научно-популярной кинематографии.

Журнал публикует статьи по вопросам теории и истории кино, кинодраматургии, режиссуры, актерского и операторского мастерства, статьи-монографии о творческом опыте выдающихся мастеров киноискусства, сценарии советских и зарубежных авторов, рецензии и критические заметки о новых фильмах.

Специальный отдел журнала посвящен вопросам кинолюбительства.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на девять месяцев — 90 рублей
на шесть месяцев — 60 рублей
на три месяца — 30 рублей

Подписка принимается городскими и районными отделами Союзпечати, конторами, отделениями и агентствами связи, а также общественными уполномоченными по подписке на киностудиях, фабриках, заводах, в колхозах и совхозах, в учреждениях и учебных заведениях.